



M^a ASSUMPTA ROIG I TORRENTÓ

ICONOGRAFIA DE LA CAPELLA DELS COLLS

M^a ASSUMPTA ROIG I TORRENTÓ

**ICONOGRAFIA
DE LA
CAPELLA DELS COLLS**

SANT LLORENÇ DE MORUNYS

Edita la Parròquia de
Sant Llorenç de Morunys.

© M^a Assumpta Roig i Torrentó.

Fotografia de la coberta: Luigi.

Compost i imprès per Impremta Huch
Carrer dels Àngels, 9 - 08600 Berga.

Dipòsit legal: B. 31.053 - 01

INTRODUCCIÓ

En aquest treball farem una síntesi de les idees, concepcions i significats, que engloben els relleus que decoren la capella de la Mare de Déu dels Colls. Aquesta síntesi constitueix un resum del treball de llicenciatura *Estudi iconogràfic de la Capella de la Mare de Déu dels Colls*.

Aquesta capella, situada en una nau lateral, la de l'epístola, de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys, té un interès considerable. Tot i que no és de la primera època, data de 1784 i, per tant, aporta aspectes interessants per al coneixement de l'art barroc a Catalunya. La integració total d'arquitectura i escultura dóna a l'obra un caràcter homogeni. És el resultat d'un espai el·líptic dividit en dos termes: el primer des de l'arc de l'entrada fins a l'altar i el segon, darrere l'altar, tot ell ambientat en un joc llum-ombra transmès pel cupulí del primer terme i el llanternó del segon, i completat per uns relleus de composició oberta i unitària que decoren tot l'espai visible de la capella. Característiques que transfereixen a l'obra un caràcter particularment escènic i teatral. És a partir d'aquesta idea que hem de valorar aquesta obra dintre del barroc català, ja que l'ambientació i decoració de tot el conjunt és una manifestació tangible de la gran capacitat compositiva de l'artista.

El retaule, classificat dintre de la tipologia del cambril segons Martínel·l (1), es caracteritza per constituir un cambril anterior al retaule, donat que la decoració s'estén per murs i volta, des de l'entrada fins al fons, com una prolongació del mateix sense solució de continuïtat. El cambril, pròpiament dit, està format per l'espai que hi ha darrere l'altar. S'hi acce-

deix per dues portelles situades a ambdós costats de l'altar. S'hi podia celebrar la missa i servia, al mateix temps, per col·locar relíquies de les imatges a venerar. Podríem dir que la seva funció era la que actualment ostenta la Sacristia. Des del seu interior, i per mitjà d'una escala, es puja al pis superior, on hi trobem un entaulament de fusta i decoració escultòrica a les parets laterals i a la del fons. La llum que hi arriba a través del llanternó transmet als relleus una combinació claror-fosc constant en tot l'àmbit assenyalat, gràcies al qual les imatges obtenen una força i expressivitat que no s'aprecia quan s'observen amb llum artificial. El mateix succeeix en els relleus del primer terme, que reben llum del cupulí. És en les dotze escenes que el decoren, vuit a la base i quatre al tambor, alternades aquestes últimes en quatre finestretes per les quals entren els raigs de sol, i rematat per un casquet decorat amb cares d'àngels i feixos lluminosos, que la direcció obliqua de la llum incideix directament en les imatges, obtenint en cada una de les escenes meitat claror i meitat fosc i provocant, a l'ull de l'espectador, una ambigüitat plena de significat. Element que palesa la concepció barroca de l'obra, corroborada, una vegada més, per la composició formal dels relleus que decoren la capella. Aquests elements ens fan pensar en la gran qualitat i capacitat de l'artista, que mostra una sòlida formació en el treball de la fusta.

Una altra qüestió és l'execució d'aquests relleus de qualitat mitjana, com podem observar en el tractament inacabat de les mans, la disposició equívoca de la direcció dels cossos, les poques tipologies dels rostres en la quantitat d'imatges que hi ha, així com l'aire inexpressiu i clàssic de totes les figures. Això fa, suposem, que entre altres raons sigui una obra oblidada pels estudiosos del barroc (2). Però hem de tenir present que es tracta d'un artista de formació autòctona, no influenciat per l'Acadèmia ni pels corrents italofrancesos que havien arribat a Catalunya i que, a partir d'uns models donats possiblement pels priors de la Confraria, o els de Nostra Senyora, que varen encarregar l'obra i donar unes mínimes pautes reflectides en el contracte (3), va realitzar aquest gran conjunt escenogràfic. En conseqüència, creiem que en el món del barroc aquest oblit és injustificat.

No va ser fins a l'any 1973, quan Segret i Riu va publicar el veritable contracte de l'obra, que es va poder demostrar el seu autor real. Fins llavors es creia que Carles Morató era el decorador de la mateixa. Però és Josep Pujol, escultor de Folgueroles, qui va realitzar aquest conjunt escenogràfic i teatral.

PERVIVÈNCIA DE L'ESPERIT CONTRAREFORMISTA A LA CAPELLA DE LA MARE DE DÉU DELS COLLS

La capella de la Mare de Déu dels Colls està totalment dedicada a la Verge. En totes les escenes en què és representada, podem observar un sentiment de devoció, dedicació i exaltació, que permeten vincular-la directament a l'esperit posttrentí.

Aquest esperit, com ja han indicat diversos autors (4), està centrat especialment en retornar l'honestetat a l'art religiós, la qual, al dir dels homes de l'Església, s'havia perdut en l'època anterior. Així, amb unes normes estrictes, reflectides en les sessions del Concili de Trento, l'Església dictà el què i el com de les representacions d'obres d'art. D'aquesta forma es converteix, juntament amb la monarquia que li dóna suport, en la principal controladora de l'art i dels artistes. Aquest fet, substancial a l'Europa catòlica, ja s'havia donat amb anterioritat a Espanya, concretament a l'època de Felip II en l'obra de Navarrete el Mudo (5), que té una forta influència de la literatura asceticomística.

L'art d'aquest moviment contrareformista ens ofereix un nou enfocament respecte al que es considerava en èpoques anteriors. Així, ens trobem amb una iconografia que és el resultat de la tradició del passat més l'esperit dels temps nous, la relació dels quals dóna un caràcter totalment diferent a l'acostumat fins al moment. Entre molts altres aspectes de la iconografia barroca destaquen els temes dedicats a la Verge. L'ímpetu apassionat de representar la Verge en múltiples fases ve donat per diver-

ses raons: 1) perquè és el punt d'atac ferotge dels protestants; 2) els teòlegs catòlics de l'època exposaven les seves teories sobre el problema de la Immaculada Concepció de Maria; 3) es multipliquen els llibres dedicats a la Mare de Déu, devocionaris, poemes, himnes, sermons, llibrets populars del rosari, etc.

L'edat mitjana concep la Verge com una idea sublimada, on l'esperit descobreix sempre noves meravelles. És la dona perfecta, sense cap falta, digna d'un amor infinit (6). Són les ordes religioses les que, a finals de l'edat mitjana, varen contribuir a l'exaltació de la Verge i varen desenvolupar al seu entorn una important literatura, on se li atribueixen totes les virtuts. Aquesta literatura, escrita preferentment per monjos, es va difondre i expandir per totes les capes socials i va propiciar que els laics, fervorosos del culte de la Verge, s'organitzessin i formessin Confraries en honor a Maria. Les primeres que es crearen eren dedicades a la Verge del Roser a causa, sens dubte, de la gran aurèola que es va formar a l'entorn de Sant Domènec com a fundador del rosari (7), arribant a adquirir la seva forma actual, així com una gran popularització el segle XVI. El sentit religiós de les Confraries va anar en augment i trobem en ple segle XVIII a Catalunya un important nombre d'aquestes organitzacions.

Durant el segle XVI es va consolidar el concepte de la participació de la Verge en el pecat original, perquè en el concili tridentí, on es va tractar aquest problema, "es va declarar que no afectava la benaurada Verge" (8). Els teòlegs van establir les seves teories al respecte i es remuntaren a les idees de Sant Ambròs (9), que ja parlava de la predestinació especial de la Verge per ésser Mare de Déu (1. - 2., 16); d'Ella ja en parlaven els profetes i està figurada moltes vegades en personatges i esdeveniments de l'Antic Testament, com per exemple en la profecia d'Isaïes 7, 14 (1,2, 15). Sant Ambròs és el primer dels autors llatins que dona el títol de Mare de Déu a Maria, i ja en el Concili d'Efeso va defensar el rol de la divina maternitat de la Verge i la seva perpètua virginitat. És per això que se'l considera el Pare de la mariologia llatina. Els Pares de l'Església, Agustí, Jeroni i d'altres, també manifesten en els seus escrits la idea de creure fermament en la Immaculada Concepció, tot opinant que un decret particular de Déu l'havia exceptuat de la llei. Exemple perfecte d'una nova Eva que va sortir de les mans de Déu i va entrar al món sense el pes del pecat. Així, va ressorgir aquest concepte d'Immaculada Concepció, tant de temps apagat per l'Església. Ara, per defensar les seves idees, els catòlics en sentir-se atacats pels protestants i observar la força que anaven adquirint,

van decidir recuperar el tema en qüestió i defensar-lo aferrissadament. De la mateixa manera, els teòlegs de l'època ratificaren aquest concepte, així com Francisco Suárez i Bossuet.

Una vegada assolit el pensament d'Immaculada Concepció, que no va constituir-se en dogma fins al segle XIX, va sorgir el problema de com representar la Verge amb les seves perfeccions, com expressar la idea que Ella ja existia en la ment de Déu sense pecat abans de la creació del món. Els artistes intentaren resoldre el problema basant-se en la descripció de Sant Joan de la dona de l'Apocalipsi, descripció que trobem reflectida en molts llibrets de l'època, tot envoltant-la de símbols. Així, al segle XVI, es va representar la Verge entre els símbols de les lletanies, considerant-la com la núvia del Càntic dels Càntics. Aquest concepte va anar evolucionant en la seva representació. En el segle XVIII tenim exemples de símbols de lletanies de la Verge representats individualment, és a dir, la Verge i l'emblema corresponent. Aquestes representacions van molt lligades a les proses litúrgiques com podem observar, per exemple, en el llibre de Francisco Xavier Dornn (10), que explica cada un dels símbols atribuïts a la Verge, tot ajudant-se d'una representació gràfica per a il·lustrar millor el devot.

Aquests llibrets de format molt manejable, que avui en diríem de butxaca, s'expandiren per tota l'Europa catòlica. De l'exemplar de F. X. Dornn, hi ha a Barcelona diverses edicions, com també n'hi ha del llibre de Teófilo Raymundo (11) sobre la Verge, en el qual li atribueix els principals títols i els noms utilitzats pels pares, els teòlegs medievals i la litúrgia, i defensa l'aplicació a Maria de noms que pertanyen pròpiament a Crist, com el de la causa de la nostra salut, esperança nostra, etc., explicant que la Verge és tot això únicament en dependència de Crist. Altres textos de l'època són: el d'Andrés Jiron Caffoci (12), fulletó de caire devocional en el qual l'estil literari és en to de pregària, i per tant concret i senzill, exposant tots els misteris del rosari i afegint-hi una oratio final on es demana a la Verge i als Sants que intercedeixin pels pecadors; el de Ferran Joan (13), llibre de la Verge Maria dedicat a la Confraria de la Puríssima Concepció, establint una relació entre Maria i l'Església, i buscant en l'Antic Testament les perfeccions i atributs que se li concedeixen a la Verge.

En gairebé tots els llibres consultats dels segles XVII i XVIII trobem de forma insistent el paral·lelisme entre l'Antic i el Nou Testament. Cada atribut, idea, símbol que s'atorga a la Verge és cercat, com a font d'inspiració, en l'Antic Testament. Aquesta idea manifestada tant intensament en

la literatura, és reflectida constantment en les obres d'art. És el nou concepte d'iconografia barroca, en el qual "hi ha concordància Antic i Nou Testament, en quant que el missatge diví que apareix velat en l'antiga llei, el veiem clar i patent en la nova llei" (14).

Tots aquests conceptes i representacions de la Verge com a Immaculada Concepció, així com tots els símbols de les lletanies, són manifestacions promogudes per l'Església per demostrar que la Verge és la gran victoriosa sobre els heretges, representats freqüentment per la serp entre Maria i Elisabeth, com en l'escena de la Salve que trobem a la Capella dels Colls i que es titula "O PIA", símbol de l'heretgia vençuda. La gran preocupació de l'Església catòlica és manifestar clarament que la doctrina preval per damunt de tot. Aquesta preocupació roman fins al segle XVIII, especialment en l'art autòcton, on, com en el cas que ens ocupa, encara es representa la Verge amb tota la seva grandesa. Així, a la capella dels Colls veiem la Verge amb els símbols de les lletanies, el Magnificat, la Salve, la trobada i adoració local i els Pares de l'Església, que corroboren amb la seva presència el concepte d'Immaculada, els evangelistes, com a propagadors de la nova doctrina, i tot això sota la perspectiva de la nova iconografia anunciada anteriorment: concordància entre els dos testaments i transformació del simbolisme propi de l'edat mitjana, en gran part, per al·legoria.

TEMÀTICA DE LA CAPELLA

La distribució dels temes que trobem a la capella dels Colls està condicionada per la tipologia del cambril que caracteritza aquesta capella.

Per tant, el punt de partida s'ha d'establir en la diferenciació dels dos espais existents; corresponent al primer àmbit l'espai que comprèn des de l'arc de l'entrada fins a l'altar, i al segon àmbit, l'espai que hi ha darrere l'altar.

Els temes que corresponen al primer terme són rellevants dintre de l'esperit contrareformista de l'època, ja que són dedicats a Maria, com a protagonista de la salvació de la humanitat, com a Mare i com a Reina. Aquests són: el Magnificat (lâm. 1. 1), situat a la paret dreta de la capella, la Salve (lâm. 1. 1. 1.2), en el cupulí els evangelistes (lâm. 1. 1), a les petxines d'aquest i les lletanies lauretanes (lâm. 1.3, 1.4) distribuïdes pels arcs d'entrada i lateral.

L'altar i mesa constitueixen el punt de separació entre aquests dos termes. En el segon terme hi ha els temes pròpiament locals, que no deixen de tenir summa importància pels habitants de la vila (lâm. 1. 1). Aquests temes són: la trobada de la Verge dels Colls, a la paret esquerra, l'adoració a la Verge, patrona de la Confraria a la paret dreta, i al fons, monjos, que formaven part de la comunitat benedictina que hi havia a Sant Llorenç. Elements tots ells molt significatius en la història d'aquesta població. Temes que es complementen amb les figures de Sant Llorenç, patró de la vila, i els Pares de l'Església, situats al llanternó, així com amb les figures de dos teòlegs, importants pels seus escrits sobre la Verge, de l'època medieval.

ORNAMENTACIÓ COMPLEMENTÀRIA

Aquesta temàtica, que correspon a la iconografia tipològica barroca, és completada amb una sèrie de pintures, relleus ornamentals, l'escultura d'un àngel, dos atlants, l'altar i la mesa, un arc que emmarca l'altar, els escuts de la Confraria i dels Cardona, que donen a tot el conjunt de l'obra un caràcter propi i significatiu.

Les pintures les podem diferenciar segons tres tipologies; paisatgístiques, locals i al·legories de Maria. Les pintures paisatgístiques omplen els espais intermedis entre els relleus, i estan situades en el primer àmbit. Les més belles pintures d'aquest grup ens recorden l'estil rococó per la seva ascendència naturalista, per l'estilització de les formes, pel predomini de la línia corba, ondulant i sinuosa, i pel gust decoratiu remarcadament per excel·lència.

Les pintures de tipus local estan situades a ambdós costats de l'altar. Fan referència a la constatació històricosocial de quan es va decorar la capella. A la banda esquerra, damunt l'escut de la Confraria dels Colls, hi ha la inscripció ANY, i a la dreta, damunt l'escut dels Cardona, la inscripció 1784, emmarcades en repujat de fusta d'ornamentació floral.

Les pintures al·legòriques de Maria són representacions de les lletanies; unes es troben sota el Magnificat, i d'altres prop de l'altar, en el primer nivell de decoració i sempre en el primer àmbit.

Els relleus ornamentals es troben a les pilastres dels arcs i als primers nivells de decoració. Així, a l'entrada a la capella, a la part exterior i a l'esquerra, observem motius ornamentals i naturalistes en els quals ha

desaparegut el policromat deixant a la vista la fusta de construcció del retaule, que hom creu és de pi negre; és el pi que es troba a dos mil metres d'altitud. A les pilastres hi ha diferents profunditats de repujats, intercalant-se els elements estructurals i ornamentals, predominant, per excel·lència, la curvatura de les línies i els elements florals.

L'escultura de l'àngel que hi ha a la part interior de l'arc de l'entrada és la manifestació més clara del fet que l'espai sagrat està protegit i salvaguardat pels àngels guardians; hem de fer notar que davant d'aquest àngel, a l'altra banda de l'arc hi havia un altre àngel però va desaparèixer com a conseqüència de les destrosses que es van provocar a l'última guerra civil.

Els dos alts relleus situats prop de l'altar són dos atlants representats en tipologia d'angelet petit, sense ales i mig nu, que ens podrien fer pensar en un tipus de *putti* adecentat, ja que, com sabem, a l'esperit de l'època es prohibeix la nuesa en l'art religiós.

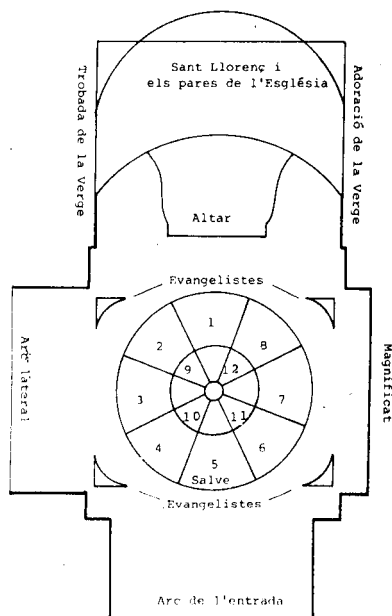
L'altar i la mesa d'altar són elements que tanquen aquest primer terme. L'únic mobiliari propi de l'època és la mesa d'altar que per la seva forma panxuda podríem dir que és d'influència italiana. Els altres elements són recents, a causa dels desperfectes de la capella ja esmentats. Els escuts, de la Confraria i dels Cardona, situats a ambdós costats de l'altar, estan treballats en un baix i mig relleu, emmarcats en unes garlandes decoratives i, en la seva part inferior, per unes pintures d'estil i temàtica rococó. Aquests escuts tenen un valor molt significatiu per a la vila, són la constatació social, històrica, política i econòmica de l'entitat, la Confraria dels Colls, que va fer decorar la capella.

L'arc que comença en el pis superior, darrere l'altar, es caracteritza per ésser trilobulat, de columna llisa amb motius ornamentals i decoració floral al damunt, i capitell mixt, alhora que és sostingut per un arc estructural de mig punt; el seu intradós està decorat amb pintures paisatgístiques emmarcades en repujat de fusta de motius decoratius i al bell mig es troba el colom de l'Esperit Sant, envoltat d'una aurèola lluminosa, motiu iconogràfic nou que substitueix el nimbe, representat a l'època medieval.

Amb tots aquests elements addends a la temàtica de la capella, observem que no queda ni un espai buit en tota l'obra, amb la qual cosa podem afirmar que s'ha plasmat l'*horror vacui*.

La diferència que s'estableix entre la temàtica, tant local com general, i l'ornamentació, d'estil rococó encara que senzill i popular, fa que es doni una ambigüitat estilística que dificulta precisar amb claredat a quin estil pertany aquesta obra tant complexa dintre del barroc català.

ESQUEMA ICONOGRÀFIC DE LA CAPELLA DELS COLLS

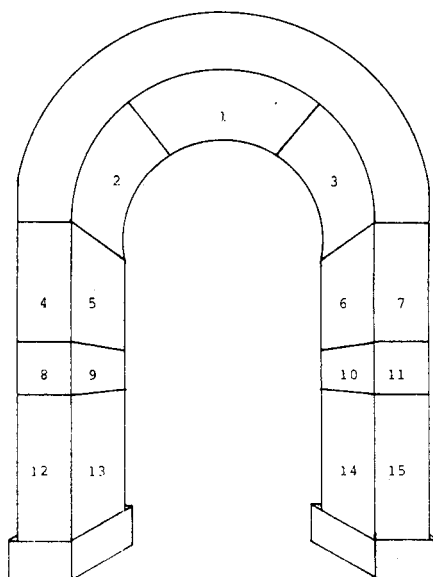


150

DISTRIBUCIÓ DE LA SALVE SEGONS L'ESQUEMA ICONOGRÀFIC DE LA LÀM. 1.1

1. Et Spes Nostra Salve
2. At te lamamus exules filii Evae
3. At te suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle
4. Eya ergo advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte
5. Et Jesum benedictum ventris tui nobis post hoc exilium ostende
6. O Clemens
7. O PIA
8. O Dulcis Virgo Maria
9. Salve Regina
10. Mater Misericordiae
11. Vita
12. Dulcedo

ESQUEMA ICONOGRÀFIC DELS ARCS



DISTRIBUCIÓ DELS ARCS SEGONS L'ESQUEMA DE LA LÀM. 1.3

ARC DE L'ENTRADA

1. Pintura
2. Turrus Davidica
3. Rosa Mystica
4. repujat ornamental
5. pintura paisatgística
6. tapat per l'àngel
7. decoració de fusta
8. decoració de fusta
9. pintura paisatgística
10. tapat per l'àngel
11. decoració de fusta
12. repujat ornamental
13. decoració de fusta
14. decoració de fusta
15. decoració de fusta

ARC LATERAL

- Pintura
- Vas Espirituale
- Mater Christi
- decoració de fusta
- Causa Nostra Laetitia
- Fili Redemptor Mundi Deus
- Christe Audi Nos
- decoració de fusta
- pintura paisatgística
- pintura paisatgística
- pintura paisatgística
- decoració en relleu
- escena de la lletania, no identificable
- escena de la lletania, no identificable
- Spiritus Sancte Deus

EL CAMBRIL

Tot el pis superior del cambril està esculpit, no hi ha cap racó sense res. El tambor del llanternó no té figures, però té relleus decoratius alternats amb les finestretes per on entra la llum que dóna visibilitat a totes les imatges. La mitja base que queda a l'interior està decorada amb relleus ornamentals i només està esculpida l'altra mitja base on trobem els Pares de l'Església, dos a cada costat de St. Llorenç. Creiem que aquesta disposició és completament didàctica i pedagògica, ja que en entrar a la capella l'esguard de l'espectador es dirigeix, en primera instància, cap al centre i al fons de la mateixa, on la direcció focal coincideix amb la imatge de Sant Llorenç. Aquestes imatges situades en el llanternó i als angles inferiors que forma constitueixen el punt de partida per al desenvolupament dels temes marians que es troben en els cantons i en tot el primer àmbit de la capella. Els Doctors de l'Església són el testimoni més palès de la gran devoció a Maria; són els primers, els que pels seus escrits sobre la Verge, comencen aquest culte marià, i és a partir d'ells, que teòlegs de distintes èpoques han recollit els seus escrits, els han ampliat i els han posat al coneixement d'una més àmplia capa social.

L'espai utilitzat per emmarcar aquests temes és il·lusori. En un, l'espai il·lusori està basat en la temporalitat, i en l'altre, en la intemporalitat. Pel que fa a la trobada i adoració de la Verge, l'ambientació es basa en una realitat, l'espai temps queda concretat en un entorn i marc geogràfic que situen les imatges en un moment històric determinat. En canvi, l'espai que emmarca les figures restants és il·lusori i intemporal, característiques que vénen donades per estar totes les figures emmarcades en una màndorla de fons neutre, fet que ens separa d'un espai i un temps determinats per la disposició dels serafins i querubins, entre els dos doctors medievals, i pel caràcter solemne donat als Pares de l'Església, acompanyats d'angelets. Tots aquests elements ens donen una visió quasi celestial de tot aquest entorn; visió que queda contrarestada amb la terrenalitat dels altres temes que trobem al cambril.

És interessant de veure com aquesta duplicitat d'espais es dóna en tots els conjunts temàtics que integren la capella. Pot ser que aquesta forma compositiva vagi lligada a la idea de representar alhora aspectes de la vida de la Verge a la terra i al cel. Així doncs, no només tenim un paral·lelisme entre l'Antic i el Nou Testament, sinó que s'estableix també un paral·lelisme en la concepció dels espais.

L'escena de la trobada de la Verge està emmarcada per les figures de la Verge i el Nen. Asseguda en el seu tron, amb el Nen a la falda, amb actitud serena i mirant vers l'espectador, la Verge està representada majestuosament. Així, com una reina coronada, impassible, rígida de cos, asseguda frontalment i mirant cap enfora, aguanta amb la mà dreta el Nen que té assegut en un cantó de la falda, i amb la mà esquerra sembla que saludi o vulgui apropar-se a l'espectador. El Nen Jesús també mira enfora, té una aurèola lluminosa entorn el cap, element típic del barroc, va descalç i amb la mà esquerra té l'actitud d'acollir els que l'han trobada. Als seus costats veiem elements naturals que pretenen emmarcar la visió. Així, al cantó esquerre hi veiem una torre i arbres, i al dret, plantes que pugen fins damunt la corona, per indicar-nos que va ser trobada als afores de la població. Sota la Verge observem mig i alts relleus en els quals s'aprecia la naturalesa del terreny; un xai i una cabra, plasmats en diferents nivells, remarquen aquest fet. El pastor, situat més avall, a l'esquerra, i els dos monjos, a la dreta, són les persones que troben la santa imatge. L'actitud del primer assegut damunt d'una roca i mirant cap amunt, és de sorpresa i incomprensió, mentre que la dels monjos benedictins és de sorpresa i exaltació al veure la imatge. El seu esguard també és dirigit cap amunt, on es situa el centre de la composició, i a partir del qual es desenvolupa tota l'escena.

Al predominar la perspectiva vertical, és a dir, de major a menor importància, sense afectar el tamany de les figures, l'escena està emmarcada per les imatges centrals situades en la part superior. Les figures laterals, en la part inferior, tenen una disposició formal i conceptual que va dirigida a l'aparició de la Verge.

Hem dit anteriorment que l'espai era il·lusori i que es basava en la realitat, elements que podem constatar pel petit tamany de la torre que hi ha al costat de la Verge, i pel contrast que ofereixen les plantes que l'envolten. Creiem que la idea donada per Martinell (15) segons la qual es reflecteix en diversos cambrils el tipus de decoració de tècnica pessebrista, es dona, com bé cita l'autor, en aquest cas concret, ja que la precisió, el detall de figura per figura, i la individualització per si mateixa, posades l'una al costat de l'altra, donen corporeïtat a l'escena. Així ens expliquem el detallisme de les imatges i la no profunditat visual dels relleus.

A la paret de la dreta trobem l'escena que representa l'anada en processó a cercar la Verge. L'actitud de la Verge, coronada i amb el Nen a la falda, es correspon amb la de l'altre cantó, i la torre i plantes que l'envol-

ten, estan situades inversament al tema de la trobada; així la torre és a la dreta i les plantes a l'esquerra. A l'igual que a l'altra escena, la Verge està situada damunt d'un petit turó, per tal de remarcar la distància i lloc de l'aparició. Sembla que s'hagin plasmat les imatges al reflex d'un mirall, per no deixar cap element d'un cantó a l'altre.

En aquesta escena hi trobem més personatges, ja que en anar a cercar la Verge s'hi van afegir més monjos de la comunitat benedictina que existia aleshores a Sant Llorenç; les imatges dels quals veiem a l'esquerra de les figures centrals. En un primer nivell hi ha dos monjos pregant, l'un davant de l'altre, mirant la Verge, i un xic més endavant, i en un nivell més baix, dos monjos més en actitud de sorpresa. Al cantó dret, observem prop de la torre, un monjo que va en direcció a la Santa Imatge, i sota seu, la representació que pot atribuir-se al monestir existent a la vila. La precisió, el detall, d'aquest relleu arquitectònic, és una prova més de les "casetes" de tècnica pessebrística que hem assenyalat anteriorment.

Al fons de la paret observem pintures que complementen els relleus d'aquesta escena i que determinen un marc geogràfic concret, si bé encara que la intenció sigui plasmar un espai real, els elements que ens indiquen aquest contorn són representats per donar una ambientació històrico-social del tema, però no per expressar aquesta realitat. El concepte és el mateix que a l'escena anterior a l'utilitzar la perspectiva vertical i individualitzar les figures per obtenir un tractament més detallístic, reflectint així el tema d'una forma molt particular, com és la d'emmirallar la "voluntat" i esperit popular. Cal observar que el tractament de les figures és correcte. De la mateixa manera, la intencionalitat i disposició de totes les figures que componen el tema està ben aconseguida. Així, la majestuositat de la Verge és palesa d'una forma clara i rotunda, com també la sorpresa i devoció dels que van a buscar-la concretades en expressions i actituds evidents.

A la paret del fons, sota el llanternó, als costats, hi ha representacions d'escolans amb canelobres, ciris i espelmes, com indica el llibre de la Confraria, del dia que en processó varen anar a buscar la Verge, el 25 de març (16).

Juntament a aquests dos temes, hi ha unes imatges que estan íntimament lligades amb ells. La relació que s'estableix ve condicionada, en primer lloc, per la situació que ocupen aquestes figures i, en segon lloc, pel que representen dintre la doctrina catòlica. Així, veiem, al cantó

esquerre, part superior, un alt relleu en retrat de tres quarts i marcat en una màndorla de mig relleu, de la qual la imatge surt del seu contorn i al cantó dret, part superior, una altra imatge amb la mateixa disposició. El tram estructural que enllaça una figura i l'altra, està decorat per relleus de cares d'angelets amb ales, i per núvols. La tipologia d'aquests angelets correspon a la iconografia barroca dels serafins i querubins, que són els que estan més a prop de l'Ésser Suprem, i creiem que tenen relació amb les imatges en qüestió, les quals corresponen a dos Doctors de l'Església de l'època medieval.

Observem al cantó esquerre un Doctor que porta una ploma a la mà dreta, un llibre obert a l'esquerra, que és sostingut per un angelet. És imberbe, té poc cabell, va vestit amb túnica blanca i capa negra, adornada de flors, i porta un medalló damunt el pit del qual la part central ha desaparegut en el relleu, però que és un sol, com podem comprovar a la traça que hi ha al Museu Municipal. Tots aquests atributs ens fan pensar en Sant Tomàs d'Aquino (17), representat amb l'hàbit dominicà i com el més gran doctor de l'Església. El fet d'estar amb el llibre obert de cara a l'espectador, sembla que vulgui indicar la importància de la seva doctrina, la Summa Teològica, que li va valdre el títol de Doctor angèlic.

Al cantó dret observem un Doctor amb una llarga barba, un llibre obert, una ploma a la mà dreta, hàbit blanc amb capa, i un angelet que li porta la mitra episcopal. Aquests atributs iconogràfics concorden a bastament amb la figura de Sant Bonaventura (18). Aquest Doctor seràfic franciscà, gran amic de Sant Tomàs d'Aquino, va escriure una teoria mariològica, que expressa el seu gran fervor per Maria tot assenyalant els conceptes que trobem reflectits en la capella.

Els atributs de Doctor angèlic i seràfic estan relacionats amb la plasació dels serafins i querubins, que omplen l'espai intermedi entre les dues figures, per remarcar més aquest concepte. La manifestació plàstica dels Pares de l'Església és, d'una banda, el complement ideològic de tota la teoria mariològica que es desenvolupa en els distints temes de la capella, i de l'altra, el testimoni real dels primers personatges que van escriure sobre la Verge. A Ambròs se'l considera el Pare de la mariologia llatina; Agustí té escrits sobre la divina maternitat de Maria; Gregori, que va ésser Papa, parla de la Verge en les seves obres; i Jeroni és el gran defensor de la perpètua virginitat de Maria (19). Sant Llorenç, representat entre els Pares de l'Església, ocupa el lloc central, com a patró de la vila.

Establirem l'ordre d'esquerra a dreta segons la mirada del visitant;

així, en primer lloc trobem Agustí, i seguim amb Gregori Papa, Sant Llorenç, Ambròs, i finalment Jeroni.

Agustí és representat en un retrat de tres quarts, i amb els atributs pontificals: mitra, bàcul i capa; porta un llibre obert, sostingut per un angelet, de cara a l'espectador, aquest llibre podria indicar les doctrines heretges que va combatre (20), o si pensem en els seus escrits sobre la Verge, pot indicar-nos les seves idees de la maternitat divina i de la gran funció de Maria en l'obra de la redempció (21).

Gregori Magne, representat amb el mateix tractament tècnic que la figura anterior, es caracteritza pels atributs pontificals: casulla o capa, tiara i pal·li amb triple creu; el llibre obert en una mà i la ploma a l'altra és per indicar-nos els seus escrits. Després del Concili de Trento és el patró de les confraries dedicades a mitigar el sofriment de les ànimes del purgatori (22).

Sant Llorenç, al bell mig del llanternó, ocupa el centre visual de la capella. Està representat amb els atributs del martiri: la graella i la palma, aguantades respectivament per angelets. Porta un llibre tancat que és l'evangelari (23). Es manifesta imberbe i amb poc cabell; du una aurèola de raigs lluminosos, i vesteix la dalmàtica diaconal.

Ambròs de Milà (se l'anomena així, per haver estat bisbe d'aquesta ciutat) està representat amb els atributs pontificals: capa, mitra i bàcul. A més a més, com a Doctor, porta el llibre obert, mostrant els seus escrits. Com atribut personal porta el fuet, o deixuplines en una mà. Fuet que té diverses interpretacions, essent una d'elles el símbol de l'expulsió dels Ariens d'Itàlia (24).

Jeroni està representat sense mitra i sense bàcul, només du una capa i una abundosa barba. El lloc que ocuparia la mitra és substituït per una aurèola lluminosa anàloga a la de Sant Llorenç. Altres atributs són: el llibre obert sostingut per un angelet i un colom a la mà, com a símbol d'inspiració. És considerat com un gran humanista (25).

MAGNIFICAT

El Magnificat és el Cant expressat per la Verge quan va a visitar la seva cosina Elisabet. En l'únic evangeli que el trobem és el de Sant Lluc, perquè Lluc és l'evangelista que fa més referència a la vida de la Verge.

Hom no coneix cap plasmació gràfica d'aquest tema arreu d'Espanya, i les estampes, pintures o relleus que el mencionen només representen el passatge de la Visitació pròpiament dit. A més a més, els textos consultats no duïen il·lustracions, el nostre objectiu es va centrar en la recerca de sermons sobre festes marianes; on, al parlar de la Visitació, crèiem que farien referència explícita al Càntic del Magnificat. Només hem trobat un autor, Pere Salses, que posa cura a l'anàlisi d'aquest Càntic. Del seu text podem abstroure algunes idees comparables, perfectament, amb les imatges del relleu.

El contingut d'aquest Cant ve condicionat per la forma estròfica, que no és freqüent en la nostra lírica, pel marcat accent hebreu que té com a característica principal utilitzar l'anomenat paral·lelisme (26) com a tipus de rima. Rima que no es basa en l'assonància o consonància de les paraules, com és el nostre costum, sinó que es fa relacionant pensaments, conferint que la idea d'un vers es repeteixi amb paraules variades en la primera i segona part d'aquest, la qual cosa implica una complexitat d'interpretació i d'anàlisi ideològica del mateix.

La situació que ocupa aquesta escena en el conjunt de la capella és privilegiada. L'artista necessita tot el pany de paret per expressar en tota la seva complexitat la causa i l'efecte d'aquest passatge concret de la vida de la Verge, que és la Visitació. La causa de la visita és ben sabuda per tots: al conèixer Maria que la seva cosina, major d'edat, estava embarassada, anà a felicitar-la per la bona nova i a ajudar-la en tot el necessari. I l'efecte és, que Maria joiosa de comunicar la seva maternitat a Elisabet, la saludà amb el Cant del Magnificat, o Cantum Marianum, com veiem en el centre de la composició. Així doncs, és la interpretació d'aquest missatge, donat per Maria, que es reflecteix en les diferents figures que concerten aquest relleu.

Advertim en la distribució de la forma, que es tracta d'un cicle narratiu obert i unitari; que parteix d'un centre de simetria vertical que comença en el triangle diví, segueix el colom de l'Esperit Sant vers el llibre Sagrat, acabant en les figures de Maria i Elisabet; a partir del qual podem iniciar una lectura mitjançant dos camins: pel cantó de la nostra dreta, i seguint un ordre en línia descendent, ens trobem amb l'Arcàngel Miquel avassallant el dimoni, els continents d'Amèrica i Àsia, un personatge amb una espasa, i al seu costat una figura humana transformada; queda tancat aquest grup de figures en direcció al centre de la composició on trobem Elisabet i Maria. Per l'altra banda, i seguint igualment un ordre descendent

hi ha, en primer lloc, un angelet que du una cistella amb fruits, segueix l'arca de Noè amb el colom de la pau, els continents d'Àfrica i Europa, i a l'alçada d'aquest últim la personificació del rei David, sota el qual veiem una figura amb un bàcul, o crossa, a les mans, dirigit vers el centre de la composició, de la mateixa manera que a l'altra banda. L'escena està emmarcada, a la part superior, per un repujat en forma de punt rodó i, a la part inferior, queda tancada per un repujat de línia horitzontal que està decorat per uns paisatges pictòrics i centrada una al·legoria de la lletania de la Verge. Fora de l'escena, i fins a terra hi ha un banc de fusta que a la part superior el decoren unes altres pintures referents a les lletanies de la Verge, i sota del qual, en el centre del mateix, hi figura la data de finalització del daurat de la capella, 1789.

Abans de passar a estudiar les figures que formen part del relleu, creiem que es poden establir uns matisos espacials, ja que podem diferenciar dos grans plans que vénen determinats pel fons: en un hi ha natura, i en l'altre, núvols. El primer seria un pla terrenal, mentre que el segon seria un pla celestial. És en aquest últim on es decideixen totes les coses, tant divines com humanes, i per tant està inclòs a la part superior del relleu. En canvi, el pla terrenal, distingit pels arbres i plantes en els distints nivells de perspectiva, és on es desenvolupa la trajectòria iniciada per Déu, essent la Verge el personatge clau i fonamental per tal que s'acompleixin tals designis.

Establirem grups de connexió temàtica per a la descripció dels mateixos: 1. Verge i Elisabet, 2. Arcàngel Miquel i dimoni, 3. els quatre continents, 4. els dos personatges que simbolitzen Nabucodonosor, 5. David pastor, David rei, 6. Arca de Noè, angelets amb fruits, triangle diví i plantes.

1. Verge i Elisabet.

"Des d'ara totes les generacions em diran benaurada."

Situades en el pla inferior, i al centre de la composició, aquestes dues figures estan en actitud de trobada, tot estenent els braços per abraçar-se. La imatge de la dreta intenta agenollar-se, com podem observar per la posició dels peus; però la figura de l'esquerra, l'aguanta per no deixar-li fer tal reverència. La diferència fonamental entre una figura i l'altra radica en l'objecte que porten al cap. Maria, un barret o capell (27), i Elisabeth un mocador que li cobreix tots els cabells i li arriba a la cintura.

Aquestes dues figures estan emmarcades per una petxina decorativa, a la part superior i laterals, i a la part inferior una hipotètica planta

separa els cossos. Aquesta distribució aïlla tant en l'aspecte formal com conceptual les dues figures de la resta, en quedar l'acte de retrobament en un espai i un temps indeterminat, i no poder-se establir cap connexió directa entre un acte temporal o intemporal. Els únics punts de referència per poder definir l'àmbit en què es situen són: el terra que trepitgen i les plantes dels voltants. Per tant creiem que el concepte de trobada en si, no es vol especificar com un paisatge de la vida de la Verge, sinó que aquest acte joiós serveix per exposar el Cant original i únic de la Verge. I és en funció d'aquest Càntic, que parla de coses divines i humanes, que s'han emmarcat aquestes dues figures en un context ambigu.

Les interpretacions d'aquest segon misteri de goig són múltiples; els teòlegs comenten l'acte en si, buscant prefigures de Maria a l'Antic Testament (28). Així es relaciona tal esdeveniment amb el retorn a Betúlia de Judit portant el cap d'Holofernes, com a símbol de vèncer el mal. De la mateixa manera en l'acte de l'abraçada es diu que és el reconeixement de les dues dones de la intervenció de l'Esperit Sant per donar fruit sobre la terra.

2. Arcàngel Miquel i dimoni.

"Les obres del seu braç són potents:
dispersa els homes de cor altiu."

En el pla descrit anteriorment com celestial, i a la banda dreta observem les figures de l'Arcàngel Miquel i del dimoni. Miquel se'ns presenta com un àngel guerrer, vestit amb armadura i protegit amb un escut i una espasa. Amb el peu aixafa el mal, i amb la mirada victoriosa vers la bèstia dominada i contorsionada, li dóna un aspecte més humà que de querubí, però són les ales del darrere que fan recordar que és l'arcàngel principal. Aquest tipus de representació és pròpia de l'art de la Contrareforma; es considera la figura de l'àngel guerrer com l'exemplar típic de Crist, perquè és l'heroi cristià i a tal fi la companyia de Jesús, animada amb aquesta idea, es va donar a si mateixa aquest nom (29).

La figura del dimoni està representada com un home musculós com podem observar a les cames i braços; el tòrax molt sortit quedant marques totes les costelles, amb un cap monstruós caracteritzat per quatre banyes, uns trets fesonòmics desgarrats i en mig de flames, que seran a partir d'ara el seu regne, el regne de l'infern; és la imatge d'un dimoni més humanitzat que es popularitza en el barroc.

La dualitat i alhora antítesi, àngel-dimoni, es podria traduir ideològicament en la dualitat del bé contra el mal en genèric. I concretament en el

simbolisme de l'època, podríem dir que el catolicisme venç el protestantisme, com a força renovadora, creadora i defensora de la imatge de Maria, tant desprestigiada pels protestants.

3. Els quatre continents.

"Ha protegit Israel, el seu servent, com ho havia promès als nostres pares; s'ha recordat del seu amor a Abraham i a la seva descendència per sempre."

Creiem que la representació dels quatre continents, que aguanten el llibre d'or on hi ha les inscripcions del Canticum Marianum, reflecteixen l'esperit dels dos últims versos del Magnificat. D'altra banda, cal assenyalar que és en l'època de la contrareforma quan s'inicien les campanyes d'evangelització per tot el món promogudes pels jesuïtes, ajudats de franciscans i dominicans, perquè els protestants avassallaven amb la seva doctrina. Per tant, aquesta manifestació es pot interpretar des d'un punt de vista històricosocial com l'expansió del cristianisme arreu del món, i des d'un punt de vista teològic que, tot i que Israel és el poble escollit, Déu no protegeix tan sols la descendència d'Abraham, sinó que, per la seva Misericòrdia, protegeix tots els pobles que creuen en la seva doctrina.

El tractament d'aquestes figures concorda amb les al·legories de Cesare Ripa (30), model utilitzat freqüentment en l'art barroc per representar els continents. Així observem Àfrica, com figura masculina de color negre, amb un cap d'elefant com a barret, i que amb una mà està sostinent el llibre i amb l'altra un arc. Europa, situada a continuació, és un personatge femení, en el qual ressalta una corona que la designa reina del món, atribuït que ve acompanyat per les majestuoses vestidures i aguanta amb les dues mans el llibre Sagrat. Amèrica, figura masculina de color negre, es caracteritza pel barret de plomes i ornaments florals al cos, amb la mà esquerra assenyala el llibre. Àsia és una figura femenina amb un mocador que li cobreix el cap, i ornamentada amb perles precioses i flors damunt la roba; sosté també el llibre Sagrat amb ambdues mans.

4. Els dos personatges que simbolitzen Nabucodonosor.

"Derroca els poderosos del solí; exalta els humils."

A la part inferior, i a la dreta de la composició, observem un personatge agenollat amb una espasa a la mà i al seu costat una transformació del mateix personatge. L'home agenollat porta sandàlies, túnica de flors i té un braç damunt l'altre empujant amb la mà dreta l'espasa justiciera que s'alça cap amunt. Espasa que, com assenyala el profeta Ezequiel, pertany a Nabucodonosor (31). Creiem, per tant, per diverses raons analitzades

àmpliament en el treball complet sobre la capella, que aquest personatge és la representació de Nabucodonosor quan era just. I que es transforma en bèstia, per designi de Déu, a l'augmentar el seu orgull i poder sense fi. Així, se'ns presenta aquest personatge en les dues facetes de la seva vida, com a guerrer i acatant sempre els designis de Déu, i com a rei destronat i convertint-se en animal monstruós. D'aquesta conversió en parla també el profeta Daniel cap. IV. A més a més, hi ha una similitud evident entre les dues figures, ja que es tracta del mateix tipus de bigoti, té els extrems cap enfora.

El Nabucodonosor transformat és una representació molt freqüent en la història de l'art (32).

5. David pastor, David rei.

"Perquè ha mirat la petitesa de la seva serventa
derroca els poderosos del soli, i exalta els humils."

A l'altra banda, a l'esquerra i a la mateixa alçada de Nabucodonosor amb espasa, ens trobem amb un personatge amb un instrument a la mà, i damunt seu la transformació d'aquest personatge en rei. L'home agenollat és barbut, va descalç i porta un bastó de pastor (33). Aquests atributs juntament amb l'actitud devota de mirada suplicant envers Déu ens fan pensar en la figura de David pastor. El qual per la seva humilitat va ésser coronat rei, figura que està al damunt amb els braços junts, en actitud de pregària i amb les vestidures pròpies d'un monarca, túnica, capa i corona. A més a més els dos personatges, a l'igual que el cas anterior, tenen el mateix tipus de bigoti, que forma un arc cap endintre, emmarcant la boca.

Amb aquesta antítesi queda enunciat el paral·lelisme existent en la poesia hebrea: d'una banda els poderosos i de l'altra, els humils.

6. Les representacions restants.

Creiem que es poden analitzar en un mateix apartat la resta de les figures que componen el Magnificat, ja que la seva funció és corroborar i completar aquest Cant.

El vers "perquè el totpoderós obra en mi meravelles", és simbolitzat per l'arca de Noè, i el colom de la pau, que és una de les prefigures de la Verge en l'Antic Testament (34), com idea de la Salvació de la humanitat.

El triangle de Déu, que encapçala la composició, junt amb els serafins i querubins i el colom de l'Esperit Sant, es poden relacionar amb el vers "el seu nom és Sant", com a significat d'ésser el centre de l'univers, i que per voluntat divina Maria és l'escollida. Concepte que és manifestat en altres escenes de la capella. Aquesta constant de plasmar l'àmbit

celestial per sobre del terrenal, per remarcar l'espiritualitat, la sublimitat i distanciament dels temes envers l'espectador, és ben palesa en tota la capella.

La frase "omple de béns els pobres, i els rics se'n tornen sense res" queda perfectament reflectida en la representació de l'angelet que porta els fruits en una cistella, com a símbol de les benaurances.

Una vegada vistes totes les imatges, creiem que es pot establir una relació directa entre la forma i el contingut, tant de la plasmació dels relleus com de l'estructura i format dels versos que componen el Càntic. Així aquesta relació ve determinada per la línia vertical, situada al bell mig de la composició, de la qual depenen les bandes laterals dreta i esquerra. A la dreta, segons el punt de vista de l'espectador, hi ha els orgullosos i vençuts, personificats en el dimoni i Nabucodonosor; en canvi a l'esquerra, hi trobem la Salvació, l'arca de Noè, l'angelet amb fruits, David. Si seguim els plans horitzontals, en l'ordre superior-inferior observem que es van establint les síntesis corresponents a cada pla. Això ens permet afirmar que la manifestació iconogràfica roman perfectament vinculada a l'estructura dels versos de tipus hebreu que componen el Magnificat.

LLETANIES DE LA VERGE

Les representacions al·legòriques d'atributs de la Verge anomenades lletanies, les observem en distints nivells estructurals del primer àmbit de la capella: a l'arc de l'entrada, sota el Magnificat, és a dir a la paret lateral dreta, a l'arc de l'esquerra, que té connexió amb la nau central de l'església parroquial, i a ambdós costats de l'altar.

Aquest tipus de representacions comença en el segle XVI (35) on Maria està envoltada dels símbols de les lletanies; els quals no són més que evocacions a metàfores bíbliques basades la majoria d'elles en el Càntic dels Càntics. I és a partir d'aleshores que es considera Maria com la núvia d'aquests Cantars.

En el segle XVII, trobem ja aquest tipus de manifestacions individualitzades en cada un dels atributs. Aspecte compositiu que indueix a remarcar molt més cada context per si mateix, aconseguint que Maria tingui un protagonisme propi. Així, cada cita bíblica va acompanyada d'una escena, reflectint visualment una major comprensió del tema, i palesant la voluntat narrativa de les representacions, element característic de la iconogra-

fia barroca. Aquest tipus de representacions són les que ens trobem a la capella. N'hi ha algunes que estan manifestades en relleus, vuit en total, i d'altres en pintures, són dotze. La diferència entre els relleus i les pintures radica bàsicament en el fet que la composició dels relleus és notablement més gran, amb inscripcions bíbliques i ocupant llocs vistosos de cara a l'espectador, mentre que les pintures no tenen inscripcions bíbliques, essent de mesura més reduïda, dibuixant a la Verge sola, amb el corresponent atribut o actitud que permeti diferenciar-les, i la seva situació ocupa el nivell més baix de la decoració, fent difícil la seva perfecció i identificació.

Creiem que la disposició de cada escena obeeix a un programa iconogràfic ben determinat en què cada atribut donat a la Verge està emfàticament remarcat en el context ideològic de cada relleu. A més a més, no hi ha cap concepte aïllat, sinó que el reflectit en una composició, el trobem remarcat i ampliat en la composició del seu davant. Així, començant per l'ordre d'entrada a la capella, on hi ha *Turris Davidica* i *Rosa Mystica*, observem que els atributs més rellevants són el de Reina del Cel i Reina de la Terra; com hem indicat estan una davant de l'altra i a la mateixa alçada, donant un efecte molt significatiu a l'espectador que entra a la capella, perquè al contrari de l'època medieval que simbolitza el passar el llindar, l'entrada a un lloc de recolliment, aquí al passar l'arc de l'entrada ens trobem en un espai esplendorós, on la riquesa, ampul·lositat i abigarrament de tantes figures omple de perplexitat el visitant.

A l'arc de l'esquerra, que dona pas a la nau central de l'església parroquial, trobem a la mateixa alçada, i una enfront de l'altra, *Causa Nostra Laeticiae* i *Fili Redemptor mundi Deus*, en les quals remarca la idea de Maria com a futura mare; Mare del Salvador en la primera, i en convertir-se en Mare del Redemptor és també redemptora de la humanitat, idea que reflecteix la segona escena. A la part superior, seguint el mateix ordre, hi ha *Vas Spirituale* i *Mater Christi*; amb una altra terminologia i simbologia s'insisteix en la Maternitat divina i humana de la Verge: *Vas Spirituale* fa referència a Maria portadora de la sang de Crist, pel fet que aquest va ser en el seu ventre i *Mater Christi* a la verdadera i autèntica Mare de Crist.

Per últim ens queden els relleus *Christi Audi Nos* i *Christi Exaudi Nos*, situats prop de l'altar, també a la mateixa alçada i un davant de l'altre, on sobresurt el concepte de Maria com a advocada dels pecadors i intercessora entre la humanitat i Déu, entre els homes i Crist. Ella, situada al bell mig de les composicions, demana a Déu pels pecadors.

D'aquestes manifestacions de les lletanies, podem abstroure tres conceptes molt clars: el de Maria com a ésser que reuneix totes les perfeccions, reina de cel i terra, el de Maria com a Mare, sobrenatural i terrenal, i el de Maria com a porta del cel, entre la humanitat i Déu.

La resta de les lletanies, manifestades en petites mostres pictòriques enriqueixen i complementen les idees reflectides en els relleus; entre elles trobem: *Regina Virginum*, *Virgo Praedicanda*, *Virgo Clemens* i *Sancta Trinitas Unus Deus*.

És important assenyalar la idea de ser considerada com a esposa de la tercera Persona, car aquest concepte es repeteix en tots els temes de la capella, el qual fa que aquesta teoria quedi subjacent en tot l'àmbit espacial de la mateixa, insistint per tant en el fet que Ella no està exclosa del triangle diví, Pare, Fill i Esperit Sant, i com a conseqüència des d'aquesta categoria celestial pot decidir, governar i intercedir per tots els homes. Filosofia contrareformista, que situa la Verge, després del regnat de Lluís XVIII, que li consagrà el seu regne, al cim més alt de tota la cristiandat.

La tipologia de les lletanies que són objecte del nostre estudi és l'anomenada lletanies lauretanes. El nom ve donat perquè va ser per primera vegada en el Santuari de Loreto on es varen cantar. Alguns Papes, com Sixte V les varen enriquir en nombroses indulgències, i van prohibir que se'n divulgessin d'altres. Així, l'any 1631, la Sagrada Consagració de Rites les va establitzar (36). Fet pel qual ens expliquem l'existència d'un gran nombre de llibrets dedicats a aquestes lletanies, no solament editats els segles XVII i XVIII, sinó fins i tot al segle XIX, d'on podem deduir que la intensa espiritualitat mariana començada a la contrareforma, continua sense interrupció en el transfons popular de les centúries en donar-se manifestacions artístiques, dintre de la mateixa tradició, que anteriorment.

A tal fi podem demostrar que les representacions de les lletanies reflectides a la capella dels Colls són una mostra evident del fet que es varen copiar d'un d'aquests llibrets. El llibre en qüestió és el del Pare Dornn, que comenta les lletanies una per una, acompanyades consegüentment per un gravat (37). Aquests gravats, realitzats pels germans Klauber, com s'observa en cada un d'ells per la signatura que contenen, juntament amb el text es varen convertir en una autèntica revolució a l'Europa catòlica. Fins al punt que es troben manifestacions d'aquesta influència a València, Terol, Mallorca i països sudamericans, com ha pogut demostrar Santiago Sebastián (38). I evidentment a la capella dels Colls (39).



Te in utero novem mensibus portavi et lac dedi
et alui. 2. Mach. 7.

Gravat de Klauber



PUJOL



Te in utero novem mensibus portavi et lac dedi
et alui. 2. Mach. 7. Lucchesini Sc.

Gravat de Lucchesini

Nosaltres hem trobat diverses edicions d'aquests textos acompanyats de gravats, a les biblioteques de Barcelona. I hem pogut comprovar, com bé assenyala Santiago Sebastián, que hi ha còpies dels gravats originals. Així la còpia més flagrant i que va acompanyada del mateix text que els gravats dels Klauber, són els gravats de Lucchesini (40); amb la petita diferència que el text està traduït al castellà, i per tant, de més fàcil difusió en els països de llengua hispana. Cal deixar clar, però, que els gravats de Lucchesini mostren una qualitat inferior als dels Klauber. I creiem que Pujol imità els Klauber i no Lucchesini, perquè la seva obra té una dolçor en les expressions i uns trets arrodonits, de la cara, mans, cos, etc., que la distancien de la marcada accentuació que els dona Lucchesini. A més a més Pujol treballa amb molta cura els detalls, ja siguin d'un ropatge o de l'entorn ambiental de l'escena, mentre que Lucchesini els simplifica. Aquesta minuciositat en el tractament escènic és una de les característiques principals de l'escola d'Augsburg, a la qual pertanyien els germans Klauber, essent uns dels màxims exponents de la mateixa el fet de conferir-li un caràcter propi i renovador.

Els dos exemples posats a continuació, *Mater Christi* i *Causa Nostra Laeticiae*, són una mostra de la relació-divergència existent entre els dos gravats. Per altra banda, ens serviran com a motiu d'estudi en comparació amb els relleus de la capella.

Mater Christi

En el gravat llegim la inscripció següent: *Te in utero novem menfibus portavi el lac dedi et alui*: Jo t'he portat dins el meu ventre nou mesos, t'he donat el pit i t'he criat. (2 Mach. 7). Es refereix al martiri dels set germans Macabeus i la seva mare, sofert en la major fortalesa. Així és Maria una mare exemplar, que estima, atén, vetlla i pateix pel seu fill. És aquest amor filial, que queda concretat en la part superior de la composició en el fet de donar el pit al seu fill. Envoltats Mare i Fill per una cinta decorativa en la qual hi ha la inscripció, tant en el relleu com en el gravat *Hacecito de myra es mi amado para mi, entre mis pechos morará*. - Cant. 1, és una prova més d'aquest amor desinteressat de Maria (41).

A la part inferior de la composició observem una escena clarament familiar, Maria juntament amb Josep, en ajeure el seu fill. És la representació d'una Sagrada Família de caràcter laic ja que en la naturalesa en què està realitzada l'escena fuig de tot rigor sobrenatural de les representacions d'aquest tema a l'època medieval. Aquest tipus de representació

expressa una nova tipologia de Sagrada Família, en la qual Sant Josep pren un paper actiu en l'escena.

En la comparació estilística entre l'escena de tendresa existent a l'obra de Pujol, és més propera a l'obra dels Klauber que a la de Lucchesini, així com en el tractament minuciós dels detalls decoratius, en els quals Pujol dona la força de la seva tècnica.

Causa Nostrae Laeticiae

Significa causa de la nostra alegria. Observem en aquesta composició la relació existent entre Maria, Judit i Ester, prefigures de la Verge a l'Antic Testament. De la mateixa manera que elles varen portar l'alegria al poble d'Israel, car Judit va ésser la salvadora de tots els conciutadans (42) i Ester la salvadora de tota la nació, Maria porta l'alegria a tot el món en convertir-se en Mare de Crist i per tant salvadora de tots els homes de la mort eterna. Concepte que queda remarcant en l'escena central del pla inferior de la composició, on està representat el tema de la Visitació. En aquest mateix pla i a ambdós costats de la Visitació, veiem la representació del purgatori i del llimb, temes que completen el simbolisme de l'alegria del món, ja que Maria fa d'intercessora dels seus precors per a salvarlos.

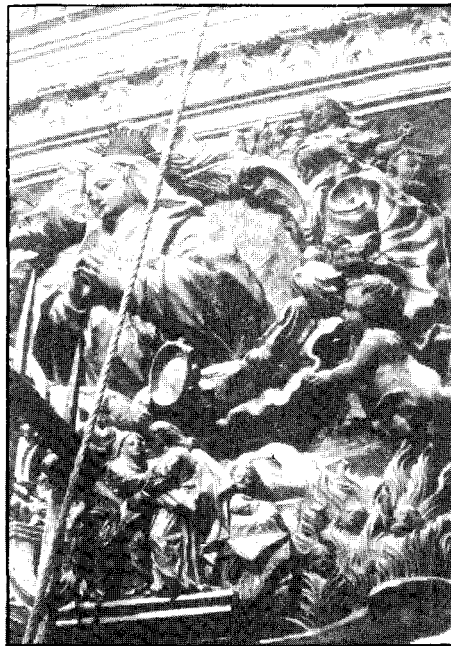
El concepte de Purgatori ressorgeix en la mentalitat de la Contrareforma. L'Església s'apropia d'aquesta idea per aplicar indulgències a les ànimes que allí residien (43). Així, aquest estat intermedi entre el cel i l'infern es converteix en un dels protagonistes d'aquest nou art i, no sols el trobem reflectit a les arts plàstiques, sinó que també un gran nombre de sermons estan dedicats a aquest tema. En ells s'explica de forma clara i precisa com era el Purgatori; i la imatge del foc surt en tots ells.

Els llimbs, l'altre lloc on els Pares de l'Antic Testament demanen perdó pels seus pecats, és el símbol de la penitència. La figura de David amb la corona i l'arpa, és la més clara; els altres Pares són Moisès, Abraham, etc. La figura de David en aquest estadi, correspon a la prefigura de la confessió cristiana, és a dir de sacrament de la penitència.

Tant en el gravat dels Klauber com en el relleu, observem un detallisme sorprenent, ja sigui la part superior de la composició o la inferior. L'expressió d'alegria reflectida en l'escultura no ve donada per la qualitat estilística manifestada en els rostres sinó que s'obté del conjunt homogeni de la composició. Ben al contrari el gravat de Lucchesini mostra una tècnica bastant defectuosa, ja que els personatges dels llimbs són represen-



Gravat de Klauber



PUJOL



Gravat de Lucchesini

tats esquemàticament, gairebé sense distingir-se els uns dels altres, i en el Purgatori els caps i braços de les persones es confonen amb les flames, cosa que no succeeix al gravat dels Klauber, on els cossos són més foscos que les flames, donant a l'escena un contrast llum-ombra molt apropiat pel significat que engloba aquest estadi intermedi.

Dels relleus restants, en farem una descripció de les imatges que els componen i el significat que engloben. Començant per l'ordre d'entrada a la capella, ens trobem en primer lloc amb *Turris Davidica* o Torre de David. Aquesta torre va ésser aixecada per adornar la ciutat de Jerusalem, així Maria, a manera de torre, estableix la Jerusalem celestial (44). Amb la qual se li dóna l'atribut de Reina Celestial; aquest títol va acompanyat del caràcter triomfal que representa a Judit, prefigura de la Verge a l'Antic Testament, victoriosa d'Holofernes.

Rosa Mystica és el símbol del fet que Maria posseeix totes les virtuts, perquè a l'Antic Testament es considerava la rosa com la reina de totes les flors per ser la flor virgínia, per la seva bellesa, fragància, olor, etc. I la particularitat de representar la Verge al bell mig d'un roser, com és el cas que ens ocupa, és la derivació del tipus iconogràfic de la Verge del Roser (45).

Fili Redemptor Mundi Deus indica que Maria, com a Mare del Redemptor del món, es converteix en Redemptora de tots els pobles, actuant com advocada dels pecadors. En aquesta escena podem observar la presència del Pare Etern, del Fill, mostrant el sofriment, i de Maria, que mostra l'aliment al seu fill. Sota d'ells en el pla inferior de la composició observen el món, i els quatre continents.

Vas Spirituale fa referència al fet que Maria és el vas d'honor escollit per Déu, i que fou santificat per la presència de l'Esperit Sant. Per això es representa a Maria en mig de vasos i calzes perquè en ells es conserva la sang de Crist, com en el ventre virginal de Maria es va conservar nou mesos la seva carn i la seva sang. (46)

Christe Audi Nos és el símbol que Crist escolta els homes. I Maria, situada al mig de la composició, és la que escolta i sent les lamentacions dels que pateixen i demana a Déu que els ajudi.

Christe Exaudi Nos vol dir que el Senyor ha sentit el prec del seu poble. Aquí és Maria qui intercedeix entre Déu i el poble per mitjà de l'Eucaristia, que significa les gràcies que Déu comunica a la seva mare i que concedeix a tots els homes mitjançant Ella.

SALVE

La Salve és un dels grans temes de la capella i ocupa el lloc central del primer terme. Com hem vist en l'esquema de la capella, ocupa tot el cupulí, i queda emmarcada pels quatre evangelistes, situats a les petxines que forma aquest, com testimonis vivents de la vida de Maria. El Càntic està distribuït d'una manera ordenada, començant pel tambor i seguint per la base, segons la direcció esquerra-dreta des de la perspectiva de l'espectador, obtenint així una lectura ordenada. A més per a orientar bé l'espectador, cada relleu va acompanyat del text corresponent, no oferint així dubtes en les interpretacions, ni equívocs a l'hora d'assignar a cada escena el seu significat. Aquest plantejament de reflectir la idea escrita en el text acompanyant-lo d'imatges que il·lustren el context, és una mostra clara i patent de la voluntat devocional promoguda per l'Església de la Contrareforma.

La Salve és un dels temes que s'especifica en el contracte, indicant-hi el lloc que ha d'ocupar i el nombre d'escenes que ha de tenir. Així, ens trobem amb una representació de la Salve en dotze fragments, quantitat que, creiem, ve imposada per la forma del cupulí i no pel context simbòlic de cada escena; de fet, la majoria dels textos consultats distribueixen el text de l'antífona en nou frases, i es comenta en forma de novena dedicada a la Verge. Com a exemples tenim: la novena del Pare Melé i la del Pare Beda Seeauer, que és pròpia del segle XVIII (47). De la mateixa manera, si ens fixem en la representació de cada un dels relleus, de la capella, observem que hi ha una concordància temàtica en algunes escenes. Així, veiem que la manifestació de *O Dulcis Virgo Maria*, situada a la base, té paral·lelismes amb *Dulcedo*, situada al tambor; que *O Clemens* és similar a *Vita*, situada al tambor; i *Mater Misericordiae* a *Eja Ergo advocata Nos-tra illos tuos Misericordes oculos ad nos converte*, situada a la base. Amb això volem remarcar que la distribució de la Salve en dotze escenes no obeeix al concepte que inclou cada frase de la Salve, sinó que ve imposada per la forma estructural del cupulí, distribuït en vuit segments tant a la part superior del tambor com a la base, obligant-se l'artista a amotllar el contingut a la forma espacial, cosa que aquest va resoldre insistint, com ja hem assenyalat, en algunes de les idees expressades en l'antífona.

El que creiem veritablement interessant és l'execució de les escenes, les distribucions dels espais que en elles es troben i l'equilibri obtingut per les figures. Tot això dona a tota la temàtica una homogeneïtat i vistositat que arriba a ésser frapant als ulls del visitant.

L'espai general que emmarca totes les escenes el situarem dintre de l'anomenat celestial, puix seguint la diferenciació entre terrenal i celestial que hem fet en els altres temes, creiem que en aquest conjunt de la Salve predomina la situació intemporal, essent els núvols i els serafins i querubins, els que donen aquesta sensació d'inexistència de l'espai i el temps. No hi ha cap element que permeti assignar a aquestes escenes un marc històric concret, sinó que la inexistència d'aquest entorn real dóna al temps un caràcter majestuós, solemne i distant, on el visitant queda enlluernat pels àngels, núvols i daurats que rellueixen arreu.

Per haver pogut realitzar aquest conjunt, tan ben ordenat i estructurat, no dubtem en cap moment que l'artista devia tenir un model d'inspiració, ja sigui mitjançant fonts literàries, o de gravats, en els quals estiguessin plasmades aquestes escenes. Aquesta teoria ve fonamentada per l'exemple concret de les lletanies.

Pensem, doncs, que si unes escenes com les de les lletanies, han estat una reproducció gairebé exacta d'uns gravats de l'època, també ho han de ser aquestes escenes tant riques compositivament i conceptualment. Però a diferència de les lletanies, aquí no hem trobat el possible model d'inspiració per a aquesta antífona. (48)

Hem d'assenyalar però, que hi ha molta literatura entorn d'aquesta antífona. En primer lloc, a causa de la polèmica suscitada sobre l'origen de la mateixa i l'autor; els últims estudis fets pel Pare J. M. Canals (49) s'inclinen per l'autoria de l'antífona a Sant Bernat. I en segon lloc, que és una oració molt popular; hi ha escrits que comenten l'aparició de Maria als que la cantaven. Aquestes aparicions estan recollides en la *Chronica Dominicana* del segle XVII, i en un llibre popular sobre la Salve, traduït de l'italià per Joachim de Berga (50), del segle XVIII. També hem trobat comentaris a aquesta antífona en plàtiques del Pare Salses, on, amb un llenguatge recargolat, metafòric i sumptuós, opina que la Salve Regina és l'antífona principal, tot i assenyalar el significat de la mateixa (51). És interessant remarcar un llibret anònim, publicat l'any 1916, en el qual es comenta i analitza molt àmpliament aquesta antífona.

Els evangelistes situats a les petxines del cupulí, emmarcant i sostenint el tema de la Salve, van ser els primers que van escriure sobre la vida de Crist i la de Maria. En els seus escrits, intenten provar la divinitat de Crist i la geneologia d'aquest a través del tron, descriure la vida de Crist en el desert, i la de Maria com a mare real del Salvador. Amb la seva presència s'estableix una connexió entre el primer i el segon terme de la

capella; pel significat que engloben, com a testimonis d'excepció de la vida de Maria i el seu fill, es pot relacionar amb el dels Pares de l'Església, Sant Tomàs d'Aquino i Sant Bonaventura, en el sentit que, tant en un espai com en l'altre, hi ha la plasmació de la idea de testimoniatge de la vida de la Verge.

Joan. Observem la figura d'un home jove, imberbe, com és freqüent a l'art occidental, ja que se'l considerava el més jove i virginal dels apòstols. Una ploma a la mà dreta i un llibre obert a l'esquerra, que reposa sobre una àliga, donen fe dels seus escrits. Sota l'evangelista, un atlant, imberbe, amb el mateix rostre que Joan i gairebé nu, aguanta el conjunt.

Marc. Al costat de Joan, es presenta com un home madur, barbat, amb un rostre serè. Com Joan, porta una ploma en una mà, i en l'altra un llibre obert, que és l'evangeli que se li atribueix. Pel fet que aquest, comença amb les paraules *Vox clamantis in deserto* i s'assimila al rugir del lleó, és aquest l'animal simbòlic que l'acompanya com atribut. Sota seu, un atlant amb el mateix rostre que el Sant, mirada enlairada, i una actitud serena i comprensiva.

Lluc. A l'altra banda, a l'angle dret més proper de l'entrada, es troba l'evangelista Lluc, també amb una ploma i un llibre obert, on està escrit el tercer evangeli, i amb un brau per escriptori, animal simbòlic que s'atribueix a aquest evangelista. L'atlant que té sota seu, fa de suport, tant estructural com figuratiu, a la figura del damunt. El rostre de l'atlant repeteix el de l'evangelista, com en els altres casos.

Mateu. Inclinat en un cantó de la petxina i assegut damunt els núvols, té una ploma en una mà, i l'altra li sosté un angelet, situat al cantó dret i més avall, que és el seu símbol, puix el seu evangeli comença per la geneologia de Crist segons el tron. La figura de l'atlant està ben treballada, com en els altres casos. El cap inclinat per mirar cap amunt, amb una expressió de força, contrasta amb l'actitud serena dels altres atlants.

El casquet del cupulí està format per un centre amb quatre cares d'angelets, emmarcades per una ornamentació en forma d'ales; el qual ens fa pensar que són serafins o querubins i a partir d'ells ixen uns raigs lluminosos, que simbolitzen Déu com a Ésser Suprem de totes les criatures de la humanitat, dirigits vers les escenes de la Salve.

Farem un breu comentari de les escenes que componen el cupulí, insistint en l'escena *Spes Nostra Salve*, per donar una idea de la complexitat que engloba aquesta temàtica. L'ordre que establim és el del Cant de l'antífona.

Salve Regina. Aquesta escena, que manifesta la coronació de Maria, és l'única que no porta inscripció. En ella veiem Crist coronat, a la banda esquerra de la composició, un xic elevat i que posa la corona a la seva Mare, Maria, agenollada i amb les mans juntes en actitud de pregària davant el seu fill. Completa la composició un angelet, situat sota Crist, agenollat damunt d'un núvol i que du un test amb una flor a les mans. Aquesta flor és un lliri blanc símbol de la puresa virginal. La coronació de la Verge correspon al cinquè misteri de goig i equival a donar a la Verge el títol de reina del cel, ja que fins llavors era reina de la terra.

Mater Misericordiae. Aquesta escena està formada per la figura de Crist amb la creu, la Verge agenollada al seu davant, i uns angelets al seu voltant que completen l'escena. Aquest Crist, és el Crist ressuscitat, triomfant, amb els estigmes de la creu, que s'apareix a la seva mare. Ella embaïdalada per la seva presència, aixeca el cap i la vista per veure'l.

Aquest tema de l'aparició de Crist ressuscitat a Maria, va ser, en un principi, eliminat per la Contrareforma, ja que d'ell no en parlen els evangelis canònics ni els Fets dels Apòstols; però en canvi, està recollit a la Llegenda Daurada de Jacobo de Voràgine, pel que va obtenir una gran tradició popular, tradició que va imposar-se per damunt les crítiques contra-reformistes i va fer que aquest tema fos moltes vegades representat. (52).

La salutació *Mater Misericordiae*, atribueix a Maria, a més a més d'ésser reina del cel i de la terra, la virtut d'aplicar la misericòrdia de la justícia feta per Déu a través del seu fill.

Vita. Escena formada per un arbre amb fruits del qual sobreïx Maria, angelets als angles per remarcar la figura central i al cantó esquerre, en un nivell lleugerament més baix, un llibre obert amb les inscripcions visibles: *Liber liber vitae*, en una pàgina, i a l'altra, *Eccli*, i una paraula més que queda tapada pels fruits. La idea que Maria és la nostra vida, ve donada pel fet que mitjançant ella s'obté el perdó dels pecats, perquè Maria, diuen els autors, té la divina gràcia i totes les virtuts.

Dulcedo. Maria amb el Nen en braços, està flanquejada d'angelets de cos sencer, i cares amb ales que completen l'espai central. A l'esquerre hi ha un angelet amb sandàlies que du un rusc d'abelles a les mans. Aquest element és símbol de la Virginitat, mentre que les abelles s'ocupen, únicament, de treure la mel de les flors (53). En aquest sentit s'entén l'atribut de dolçor comparable a la mel. Aquesta idea de dolcesa s'intenta expressar en el relleu, amb l'actitud maternal dirigida al seu fill i a tota la humanitat.

Et Spes Nostra Salve. En aquesta escena es representa el tema de l'Anunciació. Veiem al centre i a la part superior de la composició, el colom de l'Esperit Sant, tot ell envoltat de raigs lluminosos; a un nivell un xic més baix es troba l'Arcàngel Gabriel, agenollat damunt d'un núvol i amb una flor a les mans, saludant Maria, situada a la banda dreta, en un espai lleugerament inferior, i també agenollada damunt d'un núvol. El fons està cobert per núvols de baix relleu. Totes les figures estan en un espai celestial, adquirint l'escena un caràcter sobrenatural i distant, propi de la mentalitat contrareformista. A més a més, la presència de l'Esperit Sant, que té un paper simbòlic i actiu alhora, referma aquest caire.

Aquest caràcter sobrenatural fa que l'àngel anunciador perdi protagonisme a l'escena quedant reduït a un paper secundari. En aquest relleu, l'àngel du un lliri blanc a les mans, símbol de virginitat (54), que, com podem observar per la seva actitud, ofereix a Maria.

La tija del lliri blanc acaba en tres flors que indiquen la triple virginitat de Maria: abans del part, durant el part i després del part, és a dir, Verge sempre.

L'art de la contrareforma estableix un nou concepte d'Anunciació, associant-la amb l'Encarnació (55), que enllaça en els comentaris al rosari de Nostra Senyora, amb el primer misteri de goig; Encarnació del fill de Déu a les entranyes de Nostra Senyora.

Ad te clamamus exules Filii Evae. Escena que representa la Jerusalem celest. Aquesta nova ciutat celestial és reflectida per les dotze portes que l'envolten, l'àngel místic en un turó, que ocupa el bell mig de la ciutat, i el sol, com astre esplendorós que la il·lumina. Maria és situada a l'esquerra, dempeus damunt d'un núvol i vestida amb els atributs de pastora, amb actitud de mostrar la nova Jerusalem als que agenollats davant d'ella, li mostren les espases de foc. Amb aquestes espases els querubins defensen la reina celestial. Aquesta descripció de la ciutat celestial per mitjà de Maria, la trobem per primera vegada en l'Apocalipsi de Sant Joan.

Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrymarum valle. Escena que representa la Verge, que ocupa el centre de la composició, asseguda en un tron de núvols i flanquejada per angelets amb instruments musicals. Aquesta escena és la que denota per damunt de tot el caire celestial i sobrenatural del tema. Ja que el concepte que està immers en aquesta frase de l'antífona va dirigit a tota la humanitat, aquí, tenim una representació del prec i clam que s'escapa de les dimensions terrenals, essent substituït aquest clam per una visió celestial i per tant d'una actitud molt diferent a la qual optarien els homes.

Et Jesum benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende. La representació d'aquesta escena és la plasmació literal de la inscripció que encapçala. Així, veiem Maria amb el Nen als braços al centre i a l'esquerra de la composició, tot mostrant-lo als devots, que en aquest cas són angelets situats al cantó dret, en ordre vertical, a causa de la representació de l'escena en un marc celestial. La composició està completada per núvols que marquen les distàncies entre la Verge i el Nen, i la resta de les figures: uns personatges humans, situats al fons en actitud de fugida, i que podrien ésser devots lliurats de l'infern o del purgatori per Maria.

O Pia. Escena que representa el tema de la Visitació, i que ja s'ha comentat en el Magnificat, ja que el fet de la trobada és igual en una escena que en l'altra. L'única diferència entre les dues escenes és que, en aquest cas, entre les dues dones hi ha una serp, símbol del mal, mal que queda aixafat per l'acte de l'abraçada.

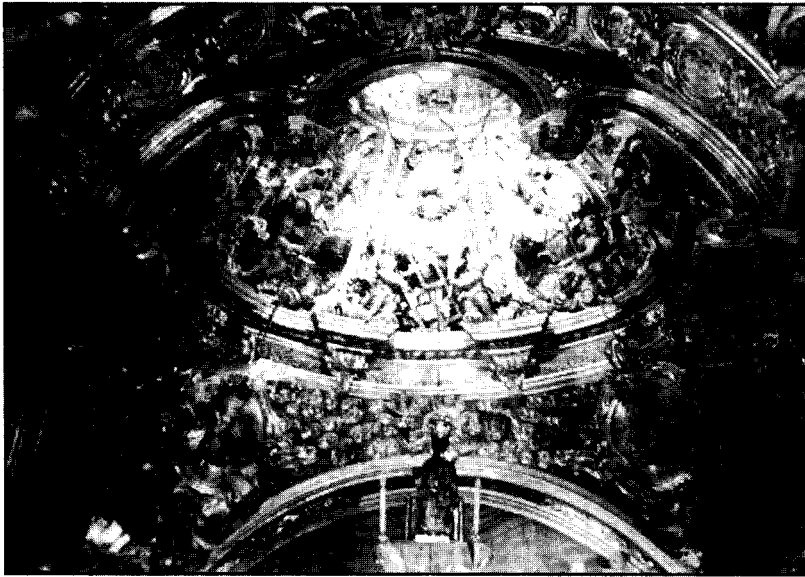
Les escenes que no hem comentat són les que per la seva similitud conceptual i formal ja estan explicades en un dels exemples o, millor dit, en les frases de l'antífona.



Imatge de la Verge dels Colls, venerada fins l'any 1936. (Fot. Arxiu Bastardes)



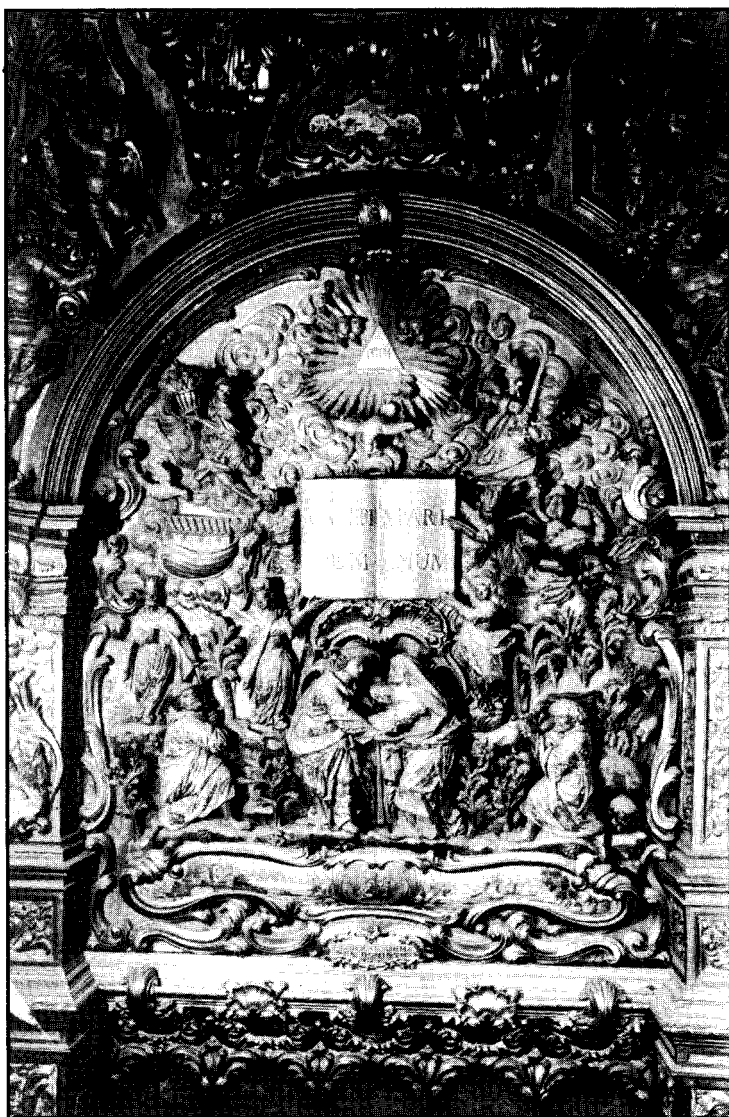
La capella de la Mare de Déu dels Colls, abans de 1936.



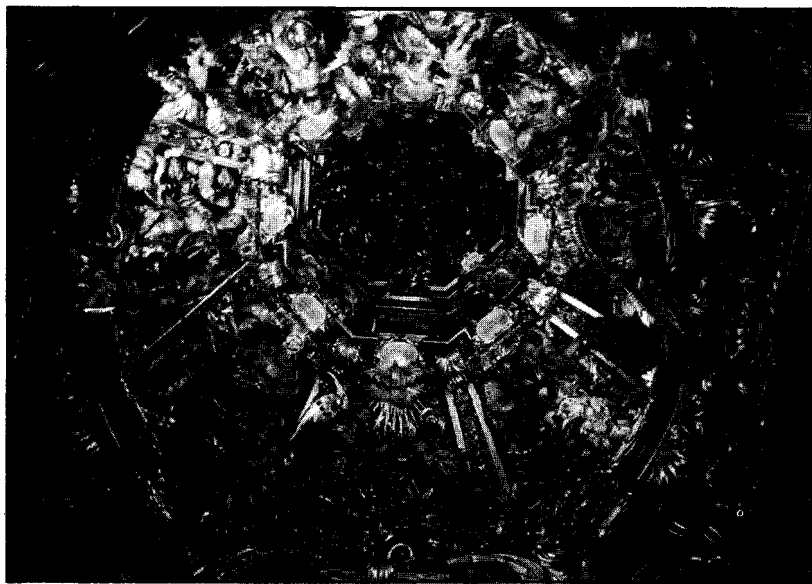
Cupulí i tron de la capella de la Verge dels Colls. (Fot. de l'autor)



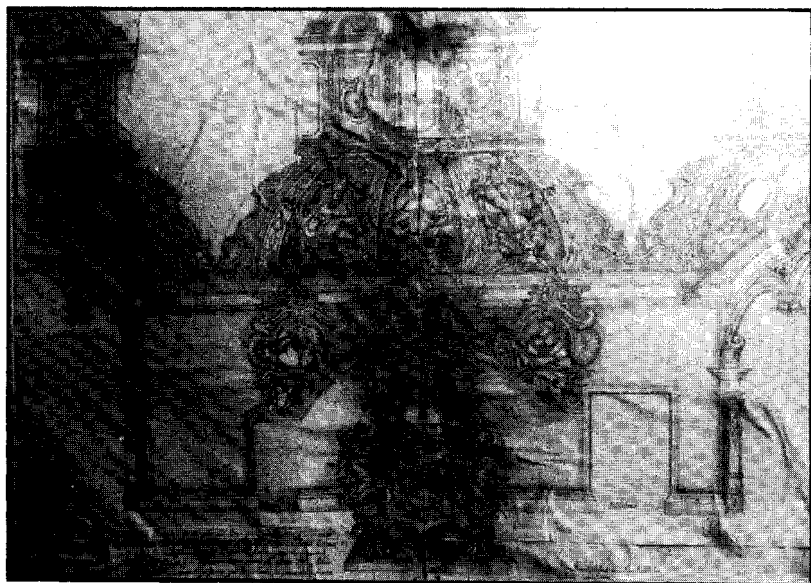
Capella de la Verge dels Colls. Detall. (Fot. de l'autor)



La Visitació de la Verge que cobreix el llenç lateral de la capella de la Mare de Déu dels Colls.



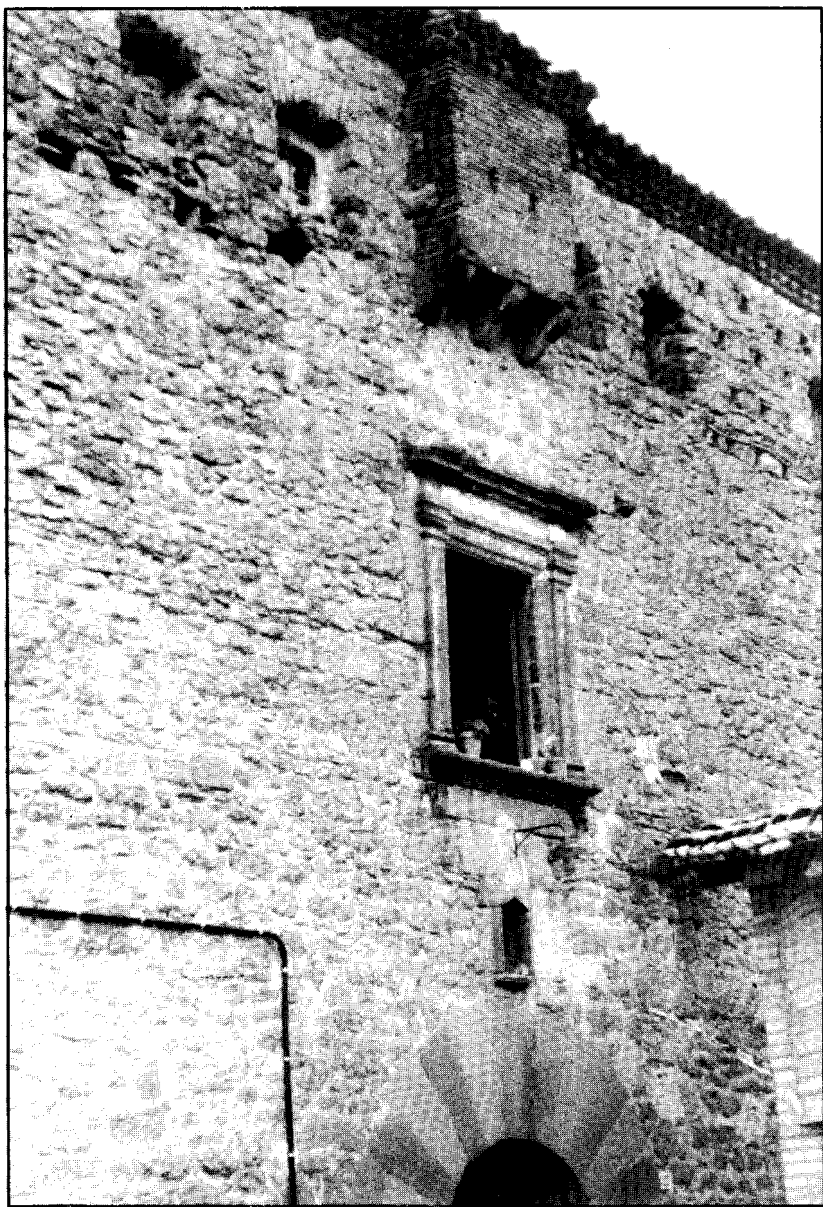
Cúpula de la capella de la Verge dels Colls. (Fot. de l'autor)



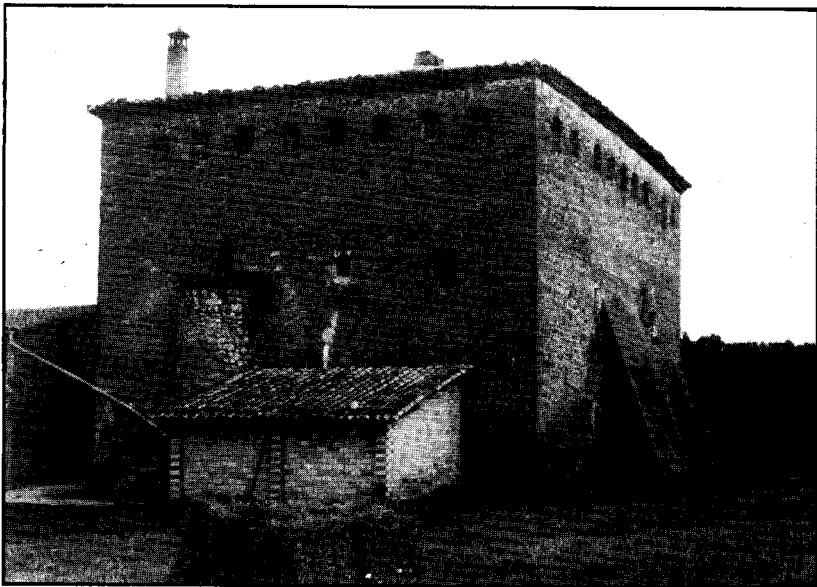
Projecte, de Josep Pujol, del cupulí i tron de la Verge dels Colls. (Fot. de l'autor)



El castell de Peracamps. Tot el que en resta: una torre d'uns trenta metres d'alçada.
(Fot. de l'autor)



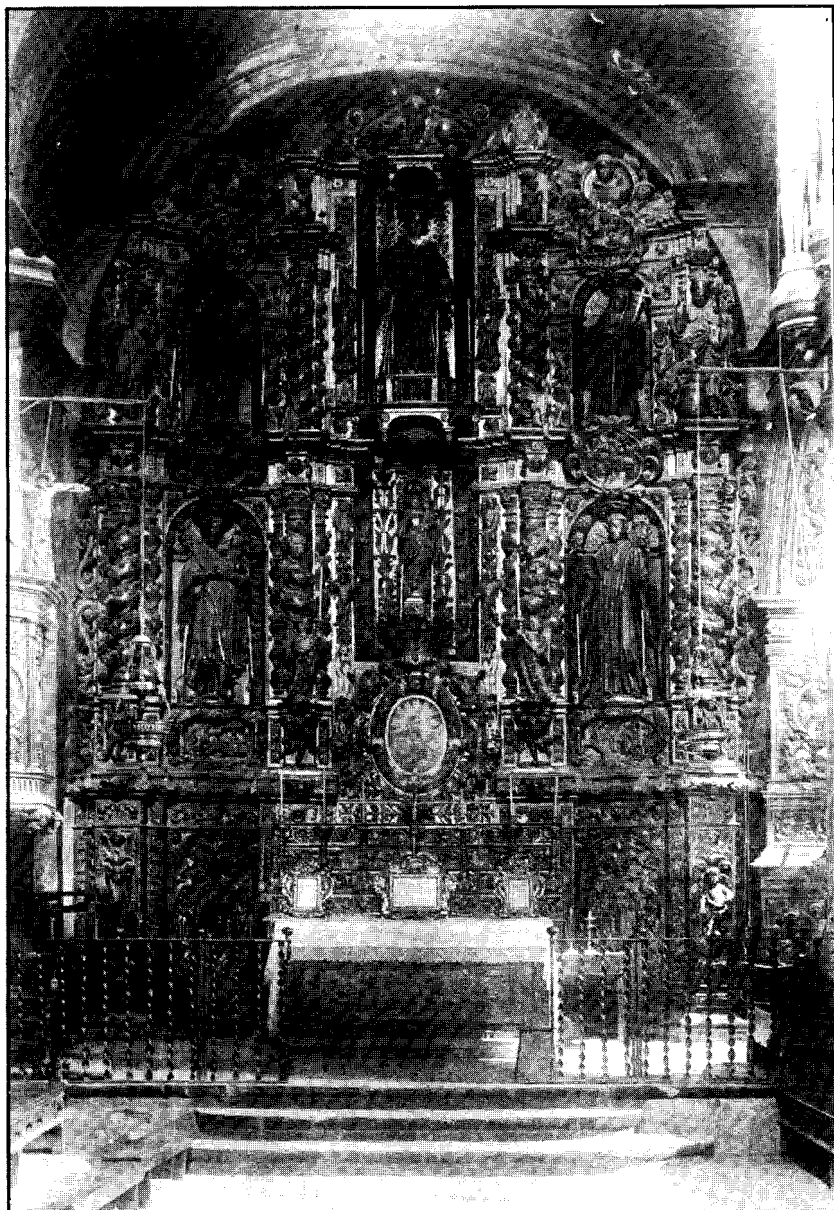
La Casa Nova de Clarà. Detall de la façana principal. (Fot. de l'autor)



La Casa Nova de Clarà. Façanes lateral i posterior. (Fot. de l'autor)



Estat actual de l'església i rectoria dels Torrents. (Fot. de l'autor)



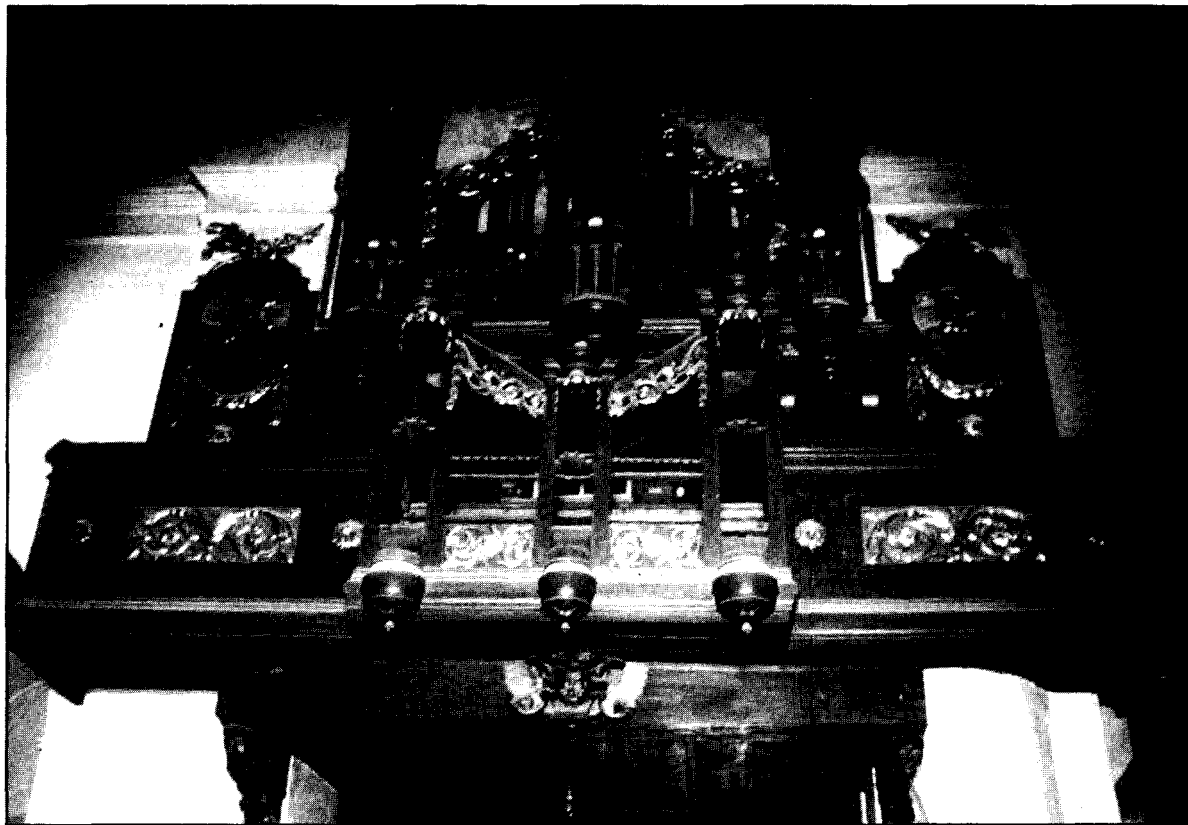
L'altar major abans de 1936.



Altar dels Apòstols de Jeroni Sanxo. L'escaparata és posterior i esculpida amb tota probabilitat per Josep Pujol o pel seu fill Segimon. (Fot. Arxiu Bastardes)



Cartela de suport de l'orgue primitiu. (Fot. de l'autor)



Estat en què restà l'orgue després de la depredació soferta en 1936 i anys següents. (Fot. de l'autor)

NOTES BIBLIOGRÀFIQUES

1. - **MARTINELL, C.** *Arquitectura i Escultura Barroques a Catalunya*. Vol. III: *El barroc acadèmic 1731-1810*. Barcelona. pp. 66-70.
2. - **MARTINELL, C.** Op. cit. p. 70. **PUIG, Arnau.** *Historia de l'art català del Renaixement al barroc*. Barcelona 1970. pp. 152-168. **VALDIVIESO, OTERO, URREA:** *El barroco y el rococó*. Vol. IV. *Historia del arte hispánico*. Madrid 1980, cap. 6.
3. - **SEGRET I RIU, M.** *Josep Pujol, autor del retaule de la capella dels Colls a l'església de Sant Llorenç de Morunys*. "D'art" nº 2. Barcelona 1973, p. 73. L'autor fa una transcripció del contracte.
4. - **MALE, E.** *L'iconographie après le Concile de Trente*. Paris 1951. **MALE, E.** *L'art religieux de la fin du Moyen Age*. Paris 6^a ed. 1969. **WEISBACH, W.** *El barroco, arte de la contrarreforma*. Madrid 1942. **REAU, L.** *Iconographie de l'art chrétien. Nouveau Testament*. Paris 1957. **TRENS, M.** *Maria, iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid 1948. **SEBASTIAN, S.** *Contrarreforma y barroco*. Madrid, 1981.
5. - **YARZA LUACES, J.** *Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández Navarrete "El Mudo" y sus relaciones con la contrarreforma*. "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología" Universidad de Valladolid, 1970 pp. 43-69.
6. - **MALE, E.** Op. cit. *La fin du Moyen Age*. p. 214.
7. - **GRAEF, H.** *La iconografía y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona 1968, pp. 356-357.
8. - **GRAEF, H.** Ibid. p. 356.
9. - *Obras de San Ambrosio. I Tratado sobre el evangelio de San Lucas*. Madrid 1966, p. 29.
10. - **DORNN, F. X.** *Litanie Lauretanae ab beate Virginis caelique Reginae Mariae. Praedicatore ordinario in Fridberg. Augustae Vindelicorum. Sumptibus Joannis Baptistae. Burckart, 1750.*
11. - **RAYMUNDO, T.** *Nomenclatur Marianus e titulis selectoribus quibus B. Virgo. ASS Patribus honestatur, contextus*, 1639. G. Bois.
12. - **JIRON CAFFOCI, A.** *Puerta del cielo y modo de rezar el rosario*. S.L. 1773.
13. - **FERRAN, J.** *De la Verge Maria*. Barcelona, 1648, fol. 1-26.
14. - **SEBASTIÁN, S.** *La imprenta valenciana como difusora del espíritu rococó*. "Cimal" nº. 2. 1979. p. 36.
15. - **MARTINELL, C.** Op. cit. pp. 111-121.
16. - **MELÉ, Juan C. M. F.** *Breu notícia de la Confraria dels Colls i Novena*. Barcelona, 1924, pp. 10-11. **CAMÓS, N.** *Jardín de María plantado en el principado de Cataluña*. Barcelona, 1948, pp. 468-469.

17. - **ROIG, Ferrando.** *Iconografía de los Santos*. Barcelona, 1950. p. 260.
18. - **ROIG, F.** Op. cit. p. 66.
19. - **ROSCHINI, G.** *Diccionario mariano*. Barcelona, 1964. pp. 23, 15, 234-316.
20. - **ROIG, F.** Op. cit. p. 34.
21. - **ROSCHINI,** Op. cit. p. 15.
22. - **RÉAU, L.** *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des Saints*. Paris 1957 p. 610.
23. - **ROIG, F.** Op. cit. pp. 171-172.
24. - **ROIG, F.** Op. cit. p. 37. **RÉAU, L.** Op. cit. p. 64.
25. - **ROIG, F.** Op. cit. pp. 148-149.
26. - *Vulgata del Padre Scio.* **PEREZ, N.** *El magnificat meditado*. Bilbao, 1916. p. 33. **RUPERTO, M^a de Manresa.** *Magnificat: estudio y glosas*. Barcelona, 1924, p. 88.
27. - **RUPERTO, M.** Op. cit. pp. 90-91. **JOACHIM de Berga.** *Ejercicio cotidiano de meditaciones a María S.S.* Barcelona, 1764.
28. - **RÉAU, L.** Op. cit. pp. 195-196. **MALE, E.** *Après le Concile de Trente*. Op. cit. p. 342.
29. - **MALE, E.** Op. cit. p. 235. **YARZA LUACES, J.** Op. cit. p. 60.
30. - **RIPA, Cesare.** *Iconologia*. Padua, 1630. pp. 493-497.
31. - **ROIG TORRENTÓ, M^a Assumpta.** *Estudi iconogràfic de la capella de la Mare de Déu dels Colls*. Barcelona, 1983, pp. 116-117.
32. - **RÉAU, L.** Op. cit. p. 408, cita diversos exemples, els primers daten del segle XI. **DELPECH.** *Un souverain, un ange et quelques folies: avatars d'un "exemplum" medieval*. pp. 55-64 *Pub. de la Sorbonne. Serie "Etudes" n° 16*. Paris 1981.
33. - *Enciclopedia de la Biblia*, vol. I. Barcelona, 1963. Bastón. *Dictionnaire de la Bible*, vol. II. F. Vigoroux, Paris, 1926, crosse. **PALAU NACIONAL.** Països Baixos XVII-XVIII, sèrie de gravats de Joham Collin de la història de David amb la cita bíblica corresponent.
34. - **Enciclopedia Mariana TEOTHOKOS.** p. 49, El Arca de Noé. (gèn. 6).
35. - **TRENS.** Op. cit. pp. 149-164. **MALE.** Op. cit. pp. 222-230.
36. - **HERRERA, Angel.** *La Palabra de Cristo*. Madrid, 1959. Vol. X. p. 480.
37. - **DORNN, F. X.** Ibid. cita n° 10.
38. - **SEBASTIÁN, S.** Ibid. cita n° 14.

39. - **ROIG TORRENTÓ, M^a A.** *Influencia de los gravados de los hermanos Klauber en la capilla de la Mare de Déu dels Colls en Sant Llorenç de Morunys*. "Archivo Español de Arte". vol. LVI. Madrid, 1983. pp. 1-18.
40. - **DORNN, F. X.** *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima*, que compuso en latín Francisco Xavier Dornn y tradujo un devoto. Valencia, 1768.
41. - En la transcripció de les inscripcions i de tots els textos bíblics hem utilitzat l'edició i traducció de la Vulgata realitzada en el segle XVIII pel pare Phelipe Scio. de San Miguel. Aquesta Vulgata consta de vuit volums per l'A.T. i dos per al N.T. Fou publicada a València amb permís reial el 1971. Oficina de Thomas i Joseph Orga. La versió catalana és una traducció personal i literal d'aquesta Vulgata. No hem utilitzat una Vulgata en català perquè els comentaris d'aquest autor ens han sigut de gran ajuda per l'estudi de les lletanies.
42. - **COMAS-RIQUER.** *Història de la literatura catalana*. vol. IV. Barcelona, 1981. pp. 383-384. Exemple de sermó panegíric de la gesta bíblica de Judit.
43. - **MALE.** Op. cit. pp. 59-62. **LE GOFF, J.** *La naissance du Purgatoire*. Paris, 1981 pp. 77-206.
44. - **DORNN F. X.** Ibid cita nº 40.
45. - **RÉAU, L.** *Nouveau Testament*. vol. II, p. 121. **TRENS,** Op. cit. p. 310.
46. - **DORNN, F. X.** Ibid. cites nº 40 i 44.
47. - **MELÉ,** Op. cit. pp. 25-57. **BEDA SEEAUER.** *Noventalia exercita profestis VII principalioribus B. V. Mariae*. "Summa Aurea de laudibus Beatissime Virginis Mariae". Paris 1866. t. IV. pp. 1358-1390.
48. - **PALAU NACIONAL.** Sèries de gravats dels segles XVII i XVIII de l'Europa catòlica.
49. - **CANAL, J. M^a** *Salve Regina Misericordiae*, historia y leyendas en tomo a esta antífona. Roma, 1963. p. 119.
50. - **SALVE,** la Regina ponderada en treinta meditaciones compuesta en italiano por un devoto de la Virgen y traducida al castellano por el R. P. Fr. Joachin de Berga. Barcelona, s. a. 395 pp. perg. **HERNANDO DEL CASTILLO.** *Historia de Santo Domingo y de la orden de predicadores*. Valladolid 1612. 5 vol. Llibre I. Cap. 62.
51. - **SALSES,** Pere. *Promptuari moral Sagrat i catecisme pastoral*. 5 vol. Barcelona 1754-1757. Vol. II plàt. LXII pp. 381-385.
52. - **YARZA LUACES, J.** Op. cit. pp. 48-49.
53. - **CLARET, A.** Catecismo de la doctrina cristiana. Barcelona, 1853, estampa XXII.
54. - **RÉAU, L.** Op. cit. p. 183.
55. - **RÉAU, L.** Op. cit. p. 193. UN DEVOTO. *María mi dulce Madre*. Barcelona, 1916.

Í N D E X

ICONOGRAFIA DE LA CAPELLA DELS COLLS

- Introducció	5
- Pervivència de l'esperit contrareformista a la capella de la Mare de Déu dels Colls	7
- Temàtica de la capella	10
- Ornamentació complementària	11
- El Cambril	15
- Magnificat	19
- Lletanies de la Verge	25
- Salve	33
- Recull fotogràfic	39
- Notes bibliogràfiques	51

Aquesta edició de
ICONOGRAFIA DE LA CAPELLA DELS COLLS,
de M^a Assumpta Roig i Torrentó,
ha estat enllestida als obradors
de la Impremta Huch, de Berga,
el mes de juliol de 2001.